



L'ironie dans l'oeuvre de Thomas de Quincey

Céline Lochot

► To cite this version:

Céline Lochot. L'ironie dans l'oeuvre de Thomas de Quincey. Littératures. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL029 . tel-01217140

HAL Id: tel-01217140

<https://theses.hal.science/tel-01217140>

Submitted on 19 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
UFR Langues et Communication

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
en LITTÉRATURE ANGLAISE

par
Céline LOCHOT

Présentée et soutenue le 28/11/2014

L'ironie dans l'oeuvre de Thomas De Quincey

Directrice de thèse
Madame Sylvie CRINQUAND

Jury

Mme Bénédicte COSTE, professeur de littérature anglaise à l'Université de Bourgogne

Mme Sylvie CRINQUAND, professeur de littérature anglaise à l'Université de Bourgogne
(directrice de thèse)

Mr Éric DAYRE, professeur de littératures comparées à l'ENS de Lyon (rapporteur)

Mr Jean-Marie FOURNIER, professeur de littérature anglaise à l'Université Paris-Diderot
(rapporteur)

© Céline Lochot 2014

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier Mr Eric Dayre et Mr Jean-Marie Fournier d'avoir accepté d'évaluer mon travail et d'en être les rapporteurs.

Je remercie Mme Crinquand, qui m'a suivie depuis le DEA, et sans qui ce travail n'aurait pas pu aboutir, pour sa patience inépuisable, sa grande disponibilité, ses encouragements, et ses remarques toujours riches et stimulantes, et pour m'avoir guidée lors de mes premiers pas d'enseignante-chercheur, que ce soit sous forme de participation à un colloque ou à des doctoriales, ou sous forme de publication. Grâce à elle, j'ai également beaucoup appris sur moi-même.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude envers Mme Coste pour l'intérêt manifesté envers mon travail en acceptant de faire partie du jury de thèse, et pour la confiance qu'elle m'a témoignée en me confiant l'évaluation de la dernière ré-édition des *Confession of an English Opium-Eater*.

Je remercie mes camarades Geneviève et Bernard pour leur soutien constant, leur relecture au pied levé malgré un emploi du temps plus que chargé, et leurs remarques judicieuses.

Je remercie spécialement ma mère pour tous les étés où j'ai pu oublier les petits tracassés du quotidien pour me concentrer sur ma recherche, dans le calme et le confort ; et pour sa relecture studieuse, dictionnaire en main.

Merci enfin à tous les proches, collègues, amis et voisins, qui ont manifesté leur intérêt bienveillant et prodigué leurs encouragements.

Résumé

L'œuvre de De Quincey s'inscrit à la croisée de trois concepts presque indéfinissables : autobiographie, romantisme, et une dimension trop souvent négligée, l'ironie. Qu'elle soit rhétorique, tragique ou « romantique », l'ironie exprime parfaitement les multiples contradictions du mangeur d'opium : outil rhétorique de confrontation et d'autodérision, individualiste et communautaire, sociable et provocatrice, l'ironie est à la fois l'instrument d'une rédemption et l'expression d'un profond malaise, une façon de se mettre en avant comme de s'effacer totalement. Entre Romantisme et Victorianisme, De Quincey interroge les limites de son identité et de son statut d'intellectuel, et reste réticent à exploiter le potentiel subversif de la parodie : l'ironie semble alors s'effacer derrière ses protestations nostalgiques et autocritiques. Pourtant elle sous-tend pour une bonne part la vitalité et la diversité de l'écriture des essais, dont elle manifeste une modernité largement sous-estimée, tant par les critiques que par De Quincey lui-même. L'ironie permet finalement d'esquisser une unité qui recentre les *Confessions* au cœur de la diversité de l'œuvre, plutôt qu'à la marge d'un ensemble hétéroclite au statut incertain.

Mots-clés : De Quincey, Romantisme anglais, époque victorienne, ironie, autobiographie, modernité, sublime.

Abstract

Irony in the Works of Thomas De Quincey

Studying the works of De Quincey necessarily leads to three concepts almost impossible to define: autobiography, Romanticism, and all-too neglected irony. Whether rhetorical, tragic or “romantic”, irony expresses perfectly the many contradictions of the opium-eater. As the rhetorical tool of conflict and self-derision, claiming both individualistic and community values, sociable and provoking, irony is the way to redemption as much as the expression of deep unease, a way of pushing himself forward, or of withdrawing into the background. Caught between Romanticism and Victorianism, De Quincey questions the limits of his own identity and his status as an intellectual, and exploits reluctantly the potential subversion of parody, so that irony seems to yield to nostalgia and self-derogatory laments. And yet it can be said to underlie the vitality and diversity of the essays, whose modernity has been greatly underestimated by the critics and by De Quincey himself, as well. Finally, irony allows us to re-evaluate the *Confessions* as the centre of a unified, though diverse, set of writing, rather than as one of many, rather ill-assorted essays of unequal value.

Key-words: De Quincey, English Romanticism, Victorianism, irony, autobiography, modernity, sublime.

Note bibliographique

Sauf indication contraire, les citations des œuvres de De Quincey sont issues de : *Works of Thomas De Quincey*. Ed. Grevel Lindop. Manchester: Pickering & Chatto, 2000, 21 vols.

Les citations de *The Prelude* sont prises dans la version de 1795-1814 dont De Quincey a pu lire le manuscrit.

Abbreviations employées :

« Postscript » = « Postscript to On Murder, Considered as One of the Fine Arts »

C1/C2 = *Confessions of an English opium-Eater* (édition de 1821 / édition de 1856).

Quand une citation est présente dans les deux éditions, les références sont données pour les deux éditions (ex : II C1 44 / C2 219) en indiquant seulement les variantes significatives.

EMC = « The English Mail-Coach »

Gilfillan = « Notes on Gilfillan's Literary Portraits: Godwin, Foster, Hazlitt, Shelley, Keats »

Letters = « Letters to a Young Man Whose Education Has been Neglected »

LR = « Lake Reminiscences »

OM = « On Murder, Considered as One of the Fine Arts »

SFC = « Sketch From Childhood »

SLM = « Sketches of Life and Manners »

SUSP = « Suspiria de Profundis »

Table des matières

Contenu

Introduction : de quelques notions insaisissables pour un auteur qui ne l'est pas moins.....	1
Critique de l'ironie et l'humour chez De Quincey	2
Qu'est-ce que l'ironie ?	5
Humoriste et romantique : entre minorité et modernité	13
Un corpus éclaté.....	18
Première partie : ironie et (re)construction de soi.....	24
En préambule : progrès et crise identitaire et culturelle au tournant du XIX^e siècle	25
Chapitre 1 : s'affirmer par la confrontation ironique.....	36
L'ironie comme règlement de compte	36
Railler le lecteur pour le rallier à sa cause : provocation et manipulation	41
« Je est un autre » : la confrontation ironique avec soi-même	50
Ironiser pour continuer à écrire	61
Chapitre 2 : « Surely (...) we are Englishmen ».....	67
Un ironiste anglais.....	68
« The Amiable Humorist ».....	76
Le contrat de lecture	81
Satire et communauté : du consensus au désengagement	86
La solitude persistante de l'ironiste.....	98
Chapitre 3 : l'abandon de la légèreté ?.....	101
Une question de sérieux	101
L'ironie disloquée	118
Deuxième partie : Comment écrire après Wordsworth ?.....	129
Chapitre 4 : Un contexte propice à l'ironie.....	130
Le déclin du Romantisme.....	130
Les velléités d'indépendance de De Quincey	139
Chapitre 5 : « grazing the brink » of irony, une subversion (sub)liminale.....	156
<i>Confessions</i> et <i>Prelude</i> : « Eloquent Parody » ou émulation ?	157
Ironie tragique et décadence : aux frontières de la subversion	179

1. Voyageur immobile, marcheur compulsif.....	180
2. Une nature abstraite.....	187
3. Le sublime	199
4. Une création destructrice.....	212
Chapitre 6. Le déplacement de l'ironie dans les articles « On Murder, Considered as One of the Fine Arts »	230
Une mosaïque de parodies.....	231
La présence-absence de Kant	237
L'unité artificielle des trois articles :.....	248
La violence du sublime, ou l'esthétique romantique du meurtre	258
Troisième partie : Les instabilités post-Romantiques de De Quincey.....	269
Chapitre 7 : une autobiographie ironique.....	271
L'expérience autobiographique : l'effacement du « je ».....	274
Une identité paradoxale.....	281
De l'intime au virtuel	286
La littérature comme refuge	298
L'impossible point final	305
Chapitre 8 : ambivalences de l'auteur	311
L'effacement de l'auteur en souffrance et de son œuvre	311
Ceci n'est pas une œuvre.....	317
Le succès de l'essayiste : auteur malgré tout	326
Chapitre 9 : ambivalences de la modernité	333
Entre paralysie et dynamisme : la fin d'une époque	333
L'inconfort de l'entre-deux	342
Conclusion	364
Bibliographie.....	371
Annexes.....	424
Index	433

**Introduction : de quelques notions
insaisissables pour un auteur qui ne
l'est pas moins**

Critique de l'ironie et l'humour chez De Quincey

Souvent, l'ironie et l'humour chez De Quincey n'ont pas été pris au sérieux. Certains n'apprécient simplement pas son humour, et à toutes les époques, il se trouve des critiques pour lui reprocher d'en faire trop. Parodiant De Quincey, selon qui tout sentiment bien exprimé dans un texte « se prolonge », « se répète » et se « propage » comme un thème musical (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 380), Leslie Stephen déclare : « De Quincey's jokes are apt to repeat and prolong and propagate themselves, till they become tiresome ». Il faut reconnaître que ses tentatives d'amplifier et illustrer un motif humoristique peuvent amener De Quincey à devenir un brin répétitif. Stephen lui reproche également d'être un éternel potache : « an annoying schoolboy sense of humour », « scholarlike badinage »¹. De fait, De Quincey ne désavoue pas l'écolier qui écrivait des épigrammes sur la perruque de son professeur, et ne dédaigne pas à l'occasion de lancer encore une pique contre les « big wigs » (XVI « Protestantism I » 228), porteurs d'une autorité intellectuelle aussi officielle que poussiéreuse.

Depuis les années 1980, la critique commence à reconnaître le manque d'attention accordée à l'ironie et l'humour chez De Quincey :

Thomas De Quincey's contribution to Romantic irony has not been adequately recognised. To my knowledge there exists no substantial treatment of the subject.²

Souvent sous-estimées, voire ignorées, sa malice, sa fantaisie, d'un mot, son humour (...) Plus souvent qu'on ne veut l'admettre, ce qui n'est pas sans poser des problèmes d'interprétation, De Quincey opte pour un ton badin, moqueur (sans être persifleur).³

Pourtant, bien peu ont entrepris de combler ce vide eux-mêmes. Un seul article est entièrement consacré à l'humour chez De Quincey (« The Humour of Thomas De Quincey » par son contemporain Francis Jacox, en 1852), et il semble qu'il n'existe que deux traitements extensifs de l'ironie. Le premier est la thèse de philosophie de Bryan Guy Tyson, publiée en 1979, intitulée « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire : a Study in Irony and Narcissism »⁴. Dans sa thèse, Tyson voit en De Quincey, par le biais de l'ironie, un critique de la tradition

¹ STEPHEN, Leslie. « De Quincey ». *Fortnightly Review* 15 (1871): 323, 322.

² JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies ». Snyder, 199.

³ POREE, Marc. *Synthèse sur Confessions of an English Opium-Eater*, *op. cit.*, 55-56.

⁴ TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism ». Thèse de Doctorat en Philosophie, Yale University, 1979, 235 p.

philosophique idéaliste. En tant que philosophe, Tyson s'appuie essentiellement sur *Le Concept de l'ironie* de Kierkegaard, dont le point de départ est une définition classique de l'ironie : dire le contraire de ce qu'on pense. Tyson oriente donc sa réflexion vers l'antinomie et la contradiction, omniprésentes chez De Quincey. Tyson démontre que ces figures sont liées à l'impossibilité d'unifier le savoir et l'expérience : De Quincey se heurte sans cesse à la fragmentation du réel, qui ne peut être unifié ni par le langage, ni par l'histoire, ni par la logique. Cette prise de conscience de l'impuissance de l'esprit humain contribue à la fragmentation de l'œuvre, qui s'épuise ou tend vers l'infini. Parallèlement, De Quincey construit, déconstruit et reconstruit son identité dans ce réel fragmenté et aliénant, et cherche vainement un principe de cohésion et de persistance de soi. Tyson cherche donc le modèle autobiographique des *Confessions* dans l'ironie tragique œdipienne : la tentative de déchiffrer le monde (et le moi) aboutissent à une impasse, et à la disparition finale du sujet. Les contraires structurent la pensée mais fragmentent le sujet, comme Tyson le confirme en comparant l'autobiographie de De Quincey à d'autres *Confessions*, celles de Saint Augustin.

Malgré la richesse de sa réflexion, Tyson peut donner l'impression paradoxale que la notion annoncée comme le centre de la thèse reste à la marge. Cela s'explique par le fait que l'ironie rhétorique est absente de la thèse, alors même que, pour définir l'ironie, Tyson prend pour point de départ (suivant en cela Kierkegaard) une définition rhétorique. Si l'on considère le corpus étudié, on se rend compte que c'est seulement en conclusion que Tyson cite une phrase ironique. Il donne alors l'impression de négliger l'ironie au profit de l'antinomie : l'ironie se trouve *de facto* assimilée aux figures du paradoxe, de la contradiction et de l'antagonisme, au risque de perdre sa spécificité. Ces notions ne sont bien sûr pas synonymes, et De Quincey a régulièrement recours à « la loi de l'antagonisme » sans aucune ironie : « wherever two thoughts stand related to each other by a law of antagonism, and exist, as it were, by mutual repulsion, they are apt to suggest each other » (II C1 72 / C2 263). Par ailleurs, Tyson néglige la diversité des formes que peut prendre l'ironie. Malgré une approche essentiellement philosophique, il cite surtout des auteurs littéraires et ne mentionne pas l'ironie « romantique » de Schlegel⁵ : elle se prête pourtant aisément à un rapprochement avec Kierkegaard⁶. Une autre occasion perdue

⁵ Cet aspect sera abordé en troisième partie.

⁶ Kierkegaard traite essentiellement l'ironie comme un état d'esprit : elle est un questionnement perpétuel du réel toujours remis en cause, au nom de la quête d'un Idéal inaccessible et indéfinissable. Kierkegaard aboutit à la

concerne la satire. Tyson ne fait aucune mention de la référence à Swift dans une phrase citée au tout début de sa réflexion : « it drives a man into hurried writing, possibly into saying the thing that is not » (XX « Preface to *Selections Grave and Gay* » 10)⁷. De Quincey introduit une note satirique qui assimile l'essayiste aux Houyhnhnms, créatures dégénérées et irrationnelles, qui aiment à mentir, donc dire « la chose qui n'est pas », comme le formulent leurs antagonistes, les chevaux doués de raison. De Quincey souligne ainsi le sentiment que son statut de critique entraîne une certaine dégradation. Tyson cite la formule dans le but de la détourner, parce qu'il y voit une bonne périphrase pour désigner la démarche de l'idéalisme philosophique, qui s'empare de ce qui n'est pas présent, ce qui n'existe pas. On pourrait tout aussi bien la détourner pour désigner l'ironie.

Le deuxième exemple de traitement extensif de l'ironie est l'article (cité plus haut) de John E. Jordan. Disposant d'un espace limité, Jordan choisit de se concentrer sur une forme particulière, l'ironie « romantique » :

the kind of irony employed by the Romantics, most notably Byron, which is based on a cosmic awareness of a world of incongruity and uncertainty, an awareness that produces principally not just savage indignation or even biting turns of wit but a self-conscious acceptance and exploitation, frequently a semi-comic glorification.⁸

Chez De Quincey, Jordan illustre cette forme particulière d'ironie par son goût de la contradiction, de l'incongru, de l'ambivalence ; il décrit son œuvre comme un mélange d'ordre et de chaos ; l'ironie est un mécanisme de défense pour faire face à l'absurdité du monde et ses contradictions insolubles, ainsi qu'une façon pour De Quincey de se moquer de lui-même, mais avec compassion. Faute d'un « traitement substantiel », cet article d'une douzaine de pages, rédigé à l'occasion du bicentenaire de la naissance de De Quincey, ouvre de nouvelles pistes de réflexion sur son œuvre.

Les autres critiques se sont généralement concentrés sur quelques articles, et particulièrement trois articles sur le meurtre esthétique : « On Murder, Considered as One of the Fine Arts », « Second Paper On Murder, Considered as One of the Fine Arts », « Postscript to Murder, Considered as One of the Fine Arts ». L'ironie et

définition hégélienne de l'ironie : « *négativité infinie et absolue* » (KIERKEGAARD, Søren. *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Œuvres complètes, tome II. Ed. Paul-Henri Tisseau, Else-Marie Jacquet-Tisseau. Paris : L'Orante, 1975, 230*). L'ironie selon Kierkegaard est à la fois destructrice et libératrice, l'ironiste affirmant sa totale indépendance face au sens à donner au monde, et par là face au monde lui-même.

⁷ Cité par Tyson, *op. cit.*, 3.

⁸ JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies », *op. cit.*, 200.

l'humour quinceyens font généralement l'objet d'une réponse affective, d'où la multiplicité de termes employés : « malice » ou « fantaisie », ton « badin, moqueur », « amusé » ou « jovial », humour « bizarre » ou « mæabre », « détachement narquois », « extravagance, jeux d'esprit », etc.⁹ Ces remarques, faute de développement, tendent à réduire l'ironie et l'humour à une curiosité stylistique, sans conséquence sur le contenu « sérieux » à analyser ; tandis que les quelques textes dans lesquels elles font l'objet d'une réflexion plus approfondie font figure d'exceptions. Mais la diversité des appellations correspond également à une difficulté méthodologique : la difficulté extrême du critique à rapporter ce qu'il observe à des catégories bien définies.

Qu'est-ce que l'ironie ?

That De Quincey's mode of irony has received scant attention may stem, at least in part, from a lack of consensus on precisely what the concept entails.¹⁰

La difficulté à s'entendre sur ce qu'est l'ironie a souvent été constatée, de même que le sentiment général selon lequel l'ironie se ressent mais ne s'explique pas, comme l'exprime Wayne Booth : « There is no agreement among critics about what irony is, and many would hold the romantic claim, that its very spirit and value are violated by the effort to be clear about it »¹¹. Il semble que ce soit également le ressenti de De Quincey : à ses yeux, la différence entre un texte sérieux et un texte ironique va de soi, si bien que pour savoir si, par exemple, Machiavel est sérieux ou satirique dans *Le Prince*, il suffit d'en citer de larges extraits : « Such a treatment would soon have dispersed any doubts about the final drift of the work » (XV « Glance at the works of Mackintosh » 384). De Quincey fournit ensuite sa propre version ironique d'un ouvrage sur les poisons, rédigé dans la même verve que ses

⁹ Marc POREE (*Synthèse sur Confessions of an English Opium-Eater*, *op. cit.*, 55) ; « weird humour » (AXON, W.E.A. « The Canon of De Quincey's Writings, with References to Some of his Unidentified Articles », *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*, 2nd Series, 32 (1913-14): 44) ; « jovial » (BARRELL, John. *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*. *Op. cit.*, 3) ; « amused tone » (Beer, John. « The Englishness of De Quincey's Ideas », *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*, *op. cit.*, 343) ; « gallows humour » (BURWICK, Frederick, *Thomas De Quincey: Knowledge and power*, *op. cit.*, 87) ; « quizzical detachment » (CLEJ, Alina. *A Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*, *op. cit.*, 53) ; « extravaganza, jeux d'esprit » (WRIGHT, David (ed.). Introduction. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*, *op. cit.*, 1985, 9).

¹⁰ JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies », *op. cit.*, 199.

¹¹ BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, ix.

articles « On Murder, Considered As One of the Fine Arts », et il conclut : « After such a passage, I suppose few people would be satisfied with [a straightforward] construction of the book » (XV *ibid.*, 385). Si la démonstration peut sembler convaincante sur un texte assez long, elle l'est beaucoup moins lorsque l'on considère une remarque isolée, car moins il y a de contexte, et plus grand est le risque de l'ambiguïté : l'ironie est donc beaucoup plus difficile à identifier ou à repérer lorsqu'elle est concentrée en quelques mots, et il se trouve que c'est souvent le cas.

Florence Mercier-Leca énumère différentes définitions historiques de l'ironie et en propose elle-même une définition en sept points ; elle conclut pourtant que tout l'intérêt de l'ironie provient de « sa nature insaisissable, son ambiguïté », et de sa perception « intuitive »¹². Même Vladimir Jankélévitch, reconnu comme le grand spécialiste en la matière, décrète que l'ironie est impossible à définir, ou alors seulement par des définitions contradictoires, par exemple : une « gaieté un peu mélancolique »¹³. Wayne Booth ajoute à cela le droit du critique à se contredire, au nom de la richesse de la littérature, qui induit différentes lectures, toutes également valables :

there are many valid critical methods and there are thus many valid readings of any literary work. (...) Thus I can be sure that almost every statement that I label non-ironic, Kenneth Burke could prove to be ironic in a dozen different senses; so could I, in another kind of inquiry, and without contradicting my original aim, since I would not be employing the same question about the same subject or pursuing that question with the same methods.¹⁴

Comment aborder une notion aussi fuyante ? Sous sa forme la plus reconnaissable, l'ironie consiste à dire une chose pour faire comprendre le contraire. Ce fut la seule définition jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (une réflexion philosophique apparaît alors avec les auteurs romantiques allemands), et c'est encore la définition populaire aujourd'hui. Même avec une définition apparemment simple, l'ironie peut être source de confusion. Freud parle de « *figuration par le contraire* »¹⁵, et définit l'ironie comme une forme d'humour : une subdivision très précisément délimitée, distincte, entre autres, de la catégorie du mot d'esprit (plus exactement le *Witz*, une catégorie sans équivalent, tant en français qu'en anglais¹⁶). Freud relie le mot

¹² MERCIER-LECA, Florence. *L'Ironie*, op. cit., 37, 5.

¹³ JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'Ironie*, op. cit., 37.

¹⁴ BOOTH, Wayne. *Rhetoric of Irony*, op. cit., xi-xii.

¹⁵ FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905]. Paris : Gallimard, 1988, 33.

¹⁶ Le mot *Witz* est rendu généralement par « mot d'esprit » (*wit*), mais de nombreux traducteurs l'estiment intraduisible : « “Witz” : “mot d'esprit”, voire “jeu de mots”, et aussi faculté d'en produire, et plus largement d'inventer une combinaison de choses hétérogènes, reste comme on le sait, intraduisible » indiquent Philippe

d'esprit à l'inconscient, et l'ironie et l'humour au surmoi. Le désir de définir chaque catégorie en la différenciant très précisément des autres l'amène à des distinctions parfois réductrices, d'autant qu'il garde le silence sur des recoupements évidents dans ses propres exemples, comme le mot d'esprit ironique : « *Il a un grand avenir derrière lui* », « *Qu'est-ce qu'il en tient comme idéal !* »¹⁷.

Certains critiques ont tenté de replacer l'ironie dans un contexte plus large de « décalage » :

posture énonciative se traduisant par un écart, un décalage¹⁸

Irony may be defined as a form of indirect metacommunication in which there is a disjunction between the sign (the language of expression) and the signified (the idea which is communicated). This disjunction creates an ethical vacuum which must be filled by the reader.¹⁹

C'est toute la différence entre une phrase ironique et une insulte directe : traiter un parlementaire de « rat » n'est satirique que si l'on maintient une distance, tandis que l'insulte suppose une application littérale : on peut appliquer au parlementaire certaines caractéristiques du rat. Reste à définir la nature de cet écart ou décalage, car c'est là que se trouve la spécificité de l'ironie, ce qui la distingue des autres figures de style. Booth parle d'incongruité :

Alternative interpretations or explanations [to the literal meaning] are tried out (...) The alternatives will all in some degree be incongruous with what the literal statement seems to say – perhaps even contrary, as one traditional definition put it.²⁰

Non seulement il y a un décalage entre ce que la phrase ironique signifie littéralement et ce qu'elle dit réellement, implicitement, mais ce décalage va au-delà d'une association d'idées inattendue (qu'on pourrait retrouver dans l'humour). L'ironie est souvent associée au cynisme parce qu'elle évoque un grincement, une tonalité discordante : pas forcément l'exact *contraire* de ce qui est dit, mais tout au moins une *contradiction*, le rapprochement de deux idées ou objets qui ne vont pas ensemble. Le commentaire ironique est soit le résultat, soit la cause de cette contradiction. Quand De Quincey « cite de la poésie » pour critiquer l'estime que Coleridge porte à Ball et Bell, la contradiction ne se trouve pas dans le contenu du

Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans le glossaire de leur ouvrage *L'absolu littéraire : la théorie de la littérature dans le Romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978, 437.

¹⁷ FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., 376.

¹⁸ MERCIER-LECA, Florence. *L'Ironie*, op. cit., 5.

¹⁹ PLUMTREE, A.S. « The Artist as Murderer: De Quincey's Essay on Murder Considered as One of the Fine Arts ». Snyder, 148.

²⁰ BOOTH, Wayne. *A Rhetoric of Irony*, op. cit., 11.

poème, mais dans le fait que Coleridge est lui-même l'auteur des vers utilisés contre son propre jugement (il les avait écrits contre l'homme politique William Pitt) :

We were obliged to quote poetry against them: –
'Letters four do form his name;
He came by stealth and unlock'd my den;
And the nightmare I have felt since then
Of thrice three hundred thousand men.' (XV «Coleridge and Opium-Eating» 117)

La phrase ironique n'est pas autonome : elle dépend de la rectification de ce qui est dit, le rétablissement ou la reconstruction d'un sens caché ou implicite. Freud insiste sur l'effort de celui qui parle pour rendre son intention évidente :

L'essence de l'ironie consiste à énoncer le contraire de ce qu'on a l'intention de communiquer à l'autre, tout en lui permettant cependant de faire l'économie de cette contradiction, grâce à l'intonation, aux gestes d'accompagnement, à de petits indices stylistiques (...) par lesquels on laisse entendre qu'on pense soi-même le contraire de ce qu'on énonce.²¹

L'ironie est une parole indirecte, qui demande à être interprétée. Si elle feint de dire autre chose que ce qu'elle veut dire (*tongue in cheek*), c'est pour mieux être déchiffrée. Il ne s'agit pas de tromper l'interlocuteur, mais bien de lui transmettre un commentaire sous-entendu. C'est ce qui permet à Jankélévitch de voir dans l'ironie une figure ambiguë de « menteur sincère »²², puisqu'on n'est pas dans le mensonge mais dans une stratégie de détour.

En résumé, *l'ironie consiste en un commentaire implicite (sous-entendu) d'un propos incongru, et qui souligne une contradiction, soit interne au propos, soit entre ce propos et un élément extérieur*. Dans le cas de l'ironie tragique, le commentaire renvoie à un modèle ou un idéal : les choses ne sont pas comme elles devraient être.

Une fois établie cette définition, qui servira, non d'absolu, mais de boussole, la tâche reste difficile. Ce commentaire, ce sous-entendu, comment le reconstituer ? Dans les cas les plus évidents, comme la figuration par le contraire, il suffit de relever l'incongruité évidente du propos, c'est-à-dire les contradictions du texte. Mais parfois le contexte ne permet pas de distinguer clairement entre littéralité et ironie, ou bien entre humour et ironie.

²¹ FREUD, S. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., 313.

²² JANKÉLEVITCH, V. *L'Ironie*, op. cit., 147.

Prenons un exemple : « if you eat a good deal of [opium], most probably you must – do what is particularly disagreeable to any man of regular habits, viz. die » (II C1 44 / C2 219). Le propos ne paraît pas immédiatement contradictoire : il est vrai que plus on a d'habitudes, plus on déteste voir ses rituels quotidiens empêchés. La phrase est pertinente avec son contexte : De Quincey conteste le discours médical sur l'opium, et la légèreté du passage se veut le reflet de la légèreté des propos pseudo-scientifiques des médecins. Le lecteur s'oriente donc d'abord vers une interprétation humoristique. On peut cependant trouver plusieurs niveaux de contradiction, intertextuels et biographiques.

Tout d'abord, en dehors même de l'opium, les habitudes fixes ne rendent pas la vie plus agréable, au contraire ; dans leur deuxième édition, les *Confessions* dressent le portrait par excellence d'un homme d'habitudes, celui du maître d'école, dont on ne peut plus dire qu'il est vraiment vivant, mais seulement qu'il n'est pas encore mort : « Life was over for him. (...) He still had his dying to do: he was in arrears as to *that*: else all was finished » (II C2 122). Ensuite, l'idée « d'habitude régulière » désigne bien sûr le phénomène de dépendance, et cette interruption-là est particulièrement désirable ; or, seule la mort permettra finalement à De Quincey de mettre fin à son opiomanie, ainsi qu'il l'avait toujours redouté. Derrière l'humour apparent, c'est finalement sur la perspective de sa propre mort que De Quincey ironise, ou sur son incapacité à mourir, qui équivaut à son incapacité à faire preuve de résolution, comme il l'affirme des Strulbrugs de Swift : « mere incapacity of anything so abrupt, and therefore so vigorous, as a decided HALT! » (XVII SFC [note] 138). C'est d'autant plus frappant que l'interprétation est un contresens : dans *Gulliver's Travels*, les Strulbrugs ressentent leur immortalité comme une malédiction. Mais par ailleurs, De Quincey est également convaincu qu'une consommation régulière d'opium l'a sauvé d'une mort prématurée de la tuberculose, ou consommation pulmonaire. Cette dernière contradiction nous renvoie à la position ambivalente que De Quincey maintient vis-à-vis de la drogue dans son œuvre : l'opium me tue / me sauve, l'opium m'empêche / me permet d'écrire. Il y a bien, en tout cas, plusieurs niveaux de contradiction autour de la litote employée dans les *Confessions* pour évoquer la mort : et de ces discordances surgit l'ironie. A noter que l'ambivalence de l'opium est préinscrite dans l'anglais « drug », qui signifie aussi bien drogue que médicament.

Cet exemple illustre bien l'extrême difficulté à reconnaître l'ironie, qui peut renvoyer à des éléments hors-texte, qu'ils soient intertextuels ou biographiques : inévitablement, certaines ironies échappent à l'analyse littéraire. Au fond, interpréter une ironie consiste à identifier ce que l'auteur veut dire. Il ne peut y avoir ironie sans sous-entendu, et donc sans intention. Dans le cas de l'ironie dramatique ou tragique, cette intention est reportée sur le Destin ou Dieu, qui nous manipule comme des marionnettes ou des personnages de roman ; ou bien, interprété comme le fruit du hasard, le point de vue supérieur ou totalisant est la reconstruction que nous en faisons, donc le reflet de notre propre conscience ironique. Sans cela il n'y a pas ironie tragique, mais simplement tragédie. Nous sommes ramenés malgré nous à l'intention de l'auteur, alors même que cette intention reste inévitablement hors de notre portée. Les controverses ne manquent pas sur la question de savoir si tel ou tel auteur était sérieux ou ironique dans tel ou tel passage. Même en connaissant la réaction de l'auteur, son intention peut nous échapper : de quoi Kafka riait-il en lisant *La Métamorphose* à ses amis ? Quant à De Quincey, toute sa vie il a semblé plus ou moins énigmatique à ceux qui l'ont rencontré, et de plus en plus en vieillissant : « It was harder than ever to know when he was serious and when he was indulging in some private joke »²³, « he puzzled those who knew him best. (...) he remained an impenetrable being »²⁴. L'étude de l'ironie reste un domaine éminemment intersubjectif, et repose sur la connaissance que l'on a de son interlocuteur ou du contexte dans lequel il s'exprime, avec l'aide, parfois, du biographe et de l'historien, voire du psychanalyste. D'ailleurs l'humour non plus n'est pas toujours bien compris ; alors que tous ses détracteurs accusent De Quincey de manquer de finesse, son contemporain Jacox l'estime au contraire trop subtil pour être reconnu du grand public :

Yet the comedy in which he indulges is certainly not known and read of all men. It is perhaps caviar to the general. Many people (...) travel through page after page of De Quincey's elaborate mirth without one contraction, or rather expansion, of their facial muscles or one twinge or ache in the region of the sides (...) little conscious that they are meant to laugh.²⁵

Plus l'ironie est subtile, plus la phrase est ambiguë et difficile à interpréter. Cette ambiguïté peut être volontaire : une relecture avertie enrichit le texte sans

²³ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*. Oxford and Melbourne: Oxford University Press, 1985, 377.

²⁴ MASSON, David. *De Quincey* [1881]. New York: Ams Press, 1968, 129.

²⁵ JACOX, Francis. « The Humour of Thomas De Quincey ». *Colburn's New Monthly Magazine* 96 (October 1852): 142.

forcément disqualifier la première impression, et l'ironie la plus subtile peut opposer deux visions du monde, entre lesquelles l'auteur ne veut pas, ou ne peut pas, choisir. A l'extrême, le lecteur sent l'incongruité du texte littéral sans pour autant pouvoir reconstituer le texte implicite: l'ironie est alors à la fois évidente et indéchiffrable. Cela conduit Booth à distinguer une « ironie stable » et une « ironie instable » (plus précisément : « Unstable-Overt-Infinite Irony »). Dans cette dernière, la marque de l'ironie réside alors moins dans le sous-entendu que dans l'hésitation, l'impossibilité de choisir sans appauvrir le sens, comme dans la définition traditionnelle du genre du fantastique. L'ironie aurait donc vocation à l'oxymore (ou, pour reprendre le terme de Tyson, l'antinomie) ; et l'auteur lui-même n'est pas forcément plus avancé que ses lecteurs, si l'on en croit Byron :

I don't pretend that I quite understand
My own meaning when I would be very fine. (*Don Juan* Canto 4 stanza V)

Cette ambiguïté apparaît sous des formes différentes chez d'autres auteurs romantiques. Keats parle de « *negative capability* », la possibilité de renoncer à tout référer à un système rationnel : « when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason » (Lettre XXIV « To George and Thomas Keats » 21 décembre 1817²⁶). Lamb, quant à lui, voit dans l'*indifférence* la marque de l'esprit ironique, capable de se contenter d'un savoir fragmentaire (« content with fragments and scattered pieces of Truth »²⁷). L'ironie « instable » est également très proche de l'ironie dite « romantique » des auteurs allemands (nous y reviendrons en troisième partie).

De Quincey n'a malheureusement jamais fourni sa propre définition de l'ironie, même s'il fait remarquer que la définition usuelle est ridicule : « Very profound distinction, no doubt, but very senseless for all that » (III « Jean Paul Frederick Richter » 25). En revanche, De Quincey fournit une vignette de l'ironiste (dans cet exemple, l'ironiste feint d'avoir honte de ses goûts musicaux, qui vont à l'encontre de la mode) :

he will glory in his shame, and, though speaking in the character of one confessing to a weakness, will evidently view himself in the light of a candid man, laying bare a state of feeling which is natural and sound, opposed to a class of

²⁶ Selected Letters of John Keats. Ed. Lionel Trilling. New York: Farrar Straus and Young, Inc., 1951, 92.

²⁷ Cité d'après « Imperfect Sympathies » par Tim MILNES, « Charles Lamb: Professor of Indifference ». *Philosophy and Literature* 28:2 (October 2004): 326.

false pretenders who, whilst servile to rules of artists, in reality contradict their own musical instincts, and feel little or nothing of what they profess. (XII « Style » 5-6)

On retrouve tous les éléments de l'ironie dans ce portrait. Dans ce cas précis, De Quincey en parle avec réprobation comme d'un jeu malsain : c'est l'antithèse de sa propre attitude quand, adolescent timide mais incapable de ne pas parler franchement, il faisait face aux détracteurs de Wordsworth ou se réfugiait dans le silence.

Nous avons ici le côté négatif de l'ironie, mais il en est de positifs. De Quincey est incontestablement un adepte du mot d'esprit²⁸, vu comme la capacité à établir des relations entre les idées. Dans sa seule esquisse de théorie en la matière, il oppose *wit* et humour²⁹ : l'humour est diffus et révèle le caractère de son auteur, quand l'esprit repose sur une intense activité intellectuelle qui se traduit par un jeu de mots ou d'idées concis, inattendu et brillant ; il a des vertus stimulantes et vivifiantes et permet d'équilibrer la tonalité du texte : « without such a balance, there is great risk of falling into a sickly one of maudlin sentimentality, from which Sterne cannot be pronounced wholly free » (III « Jean Paul Frederick Richter » 24).

Ce passage excepté, De Quincey ne se soucie généralement pas de distinguer les concepts qu'il nomme, et emploie un vocabulaire varié ; plus varié, néanmoins, pour les passages humoristiques (*burlesque, jest, joke, extravagance, gaiety, levity, salt, comedy, mercurials, ludicrous, etc.*) que pour les passages ironiques, qui tournent autour des notions de sarcasme et de dérision (*sneer, sarcasm, taunting, derisive, grin of contempt*) ou d'esprit (*bon mot, satiric brilliancy, pun*). Pour De Quincey, ironie et esprit sont très proches ; tous deux peuvent prendre (mais pas nécessairement) la forme du classique triangle agresseur / témoin / victime : « essential to the wit, and the display of some people (...) A victim, and a sacrifice » (X SLM 91). Tous ces termes semblent néanmoins se rejoindre sous le signe de la *légèreté*, et De Quincey emploie le mot « levity » aussi bien comme synonyme d'humour (« the humorous » dans « Jean Paul Frederick Richter »), que pour qualifier une remarque sarcastique (XIV « [The Repeal Agitation] » 134).

²⁸ Il est à noter que De Quincey n'utilise jamais le mot *Witz*, même pour parler d'un auteur allemand : on peut supposer qu'à ses yeux *Witz* se traduit sans problème par *wit*.

²⁹ « whilst wit is a purely intellectual thing, to every act of the humorous mood there is an influx of the *moral* nature: rays, direct or diffracted, from the will and the affections, from the disposition and the temperament, enter into all humour: and hence it is, that humour is of a diffusive quality, pervading an entire course of thoughts; whilst wit – because it has no existence apart from certain logical relations of a thought which are definitely assignable, and can be counted even, is always punctually concentrated within the circle of a few words » (III « Jean-Paul Frederick Richter » 25-26).

L'humour et l'ironie, traditionnellement opposés en tant que catégories du comique, sont en pratique difficiles à distinguer et se mêlent facilement (ils remplissent alors la même fonction dans le texte). Tous deux font appel à la reconnaissance du lecteur, car ils ont besoin d'être perçus pour exister, ainsi que le signale De Quincey : « 'the prosperity of a jest', as Shakespeare tells us, lies less in its own merit than 'in the ear of him that hears it' » (XI « Milton » 433). Ironie et humour ont la même origine dans un écart, un mélange d'incongru et de distanciation amusée ; mais là où l'ironie repose sur une contradiction, l'humour dévoile une ressemblance inattendue entre le réel et le reflet distordu qu'en présente l'humoriste, pour constater l'absurdité du monde ou de notre quotidien.

Humoriste et romantique : entre minorité et modernité

Le manque d'attention critique portée à l'ironie (et l'humour) chez De Quincey provient peut-être également du fait que cette tonalité semble souvent en marge du canon romantique. L'humour et l'ironie ont longtemps paru incompatibles avec la sensibilité romantique et victorienne, et exclus du discours critique :

Romantic irony contradicts the pervasive popular view of what Romanticism means. Irony is the other side of Romanticism, attuned to rationality rather than feeling, to calculation rather than sentiment, to self-reflection rather than self-expression.³⁰

Paul Cantor remarque que M. H. Abrams exclut Byron de son analyse en raison de sa tonalité ironique : « because in his greatest work he speaks with an ironic counter-voice and deliberately opens a satirical perspective on the vatic stance of his Romantic contemporaries »³¹. Aujourd'hui encore la critique est réticente à associer l'ironie et l'humour avec le Romantisme (et c'est encore plus vrai de la première génération à laquelle De Quincey s'est identifié). On y voit l'apanage des auteurs mineurs, ou même un défaut dans l'œuvre :

Satire is a mode with which we do not as a rule associate the Romantic period. (...) As satirists, Byron and Peacock attracted similar criticisms. They are

³⁰ HANDWERK, Gary. « Romantic Irony ». *Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 5: *Romanticism*. / Ed. Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 203.

³¹ CANTOR, Paul A. *Creature and Creator: Myth-Making and English Romanticism*. Cambridge University Press: Cambridge, 1984, Xiv.

irresponsible jesters, without clear satirical aims in view, even to themselves, and anachronisms, lacking a proper understanding of the age they were born into.³²

Cependant la distinction entre canon et minorité ne va pas de soi. Comme l'ironie, le Romantisme semble résister à toute tentative de définition, et le Romantisme anglais est peut-être le plus divers et le plus résistant aux tentatives d'unification critique ; Blake et Byron y ont été intégrés tardivement. Certains critiques ont fini par douter de l'existence même d'un courant romantique : selon Seamus Perry, l'idée d'une essence du romantisme est une illusion³³. Par ailleurs, la prose romantique a d'abord reçu beaucoup moins d'attention critique que la poésie parce qu'on l'estimait « moins noble » ; si la question ne se pose plus dans ces termes, le statut de la prose romantique reste aujourd'hui problématique, y compris sous la plume d'un auteur canonique comme Wordsworth :

Romantic prose has remained largely unfamiliar because of the difficulty of placing it in a generic tradition; its innovations ultimately have brought about its inaccessibility. Writings by De Quincey, Hazlitt, and Wordsworth appear to fall outside the usual critical and generic approaches to Romanticism.³⁴

Le canon romantique est instable, et De Quincey est susceptible de changer de statut quand on change de critères. Ainsi, selon Georges Gusdorf, le cœur de la sensibilité romantique serait la rébellion adolescence, marquée par le refus des responsabilités, le non-respect de ses engagements, et l'excentricité³⁵ ; le véritable Romantisme serait paroxystique et éphémère, si bien que, en dehors des auteurs morts en pleine jeunesse, aucun ne serait resté romantique jusqu'à sa mort. Selon ces critères, De Quincey pourrait se trouver propulsé au rang de romantique canonique grâce aux *Confessions*, vues comme une œuvre originale dans laquelle se serait épuisée son énergie créatrice, instantanément et totalement dépensée dès le premier ouvrage, après quoi il se serait cantonné dans le commentaire et la répétition. Paradoxalement, (un mot récurrent chez tout critique de De Quincey), la reconnaissance de De Quincey comme auteur canonique reposerait donc sur son échec à renouveler sa première œuvre.

³² BUTLER, Marilyn. « Satire and the Images of Self in the Romantic Period: The Long Tradition of Hazlitt's *Liber Amoris* ». *English Satire and the Satiric Tradition* / ed. Claude RAWSON. Oxford: Basil Blackwell, 1984, 209.

³³ PERRY, Seamus. « Romanticism: the Brief History of a Concept ». Wu, 3.

³⁴ CAFARELLI, Annette Wheeler. *Prose in the Age of Poets: Romanticism and Biographical Narrative from Johnson to De Quincey*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, 8.

³⁵ GUSDORF, Georges. *L'Homme romantique. Le Romantisme, Vol. II*. Paris : Payot, 1993, 50.

Sa réputation est basée sur un nombre finalement restreint d'écrits autobiographiques, en particulier les *Confessions of an English Opium-Eater*, qui restent son texte le plus connu³⁶ : « His dispersed autobiographical writings cast him as an epiphenomenon of the Lake School »³⁷. Il n'a lui-même revendiqué la reconnaissance de la postérité que pour deux écrits autobiographiques :

as a far higher class of compositions included in the American collection, I rank *The Confessions of an Opium-Eater*, and also (but more emphatically) the *Suspiria de Profundis*. (...) When both have been fully revised, I shall feel myself entitled to ask for a more determinate adjudication on their claims as works of art. (XX « Prefaces from Selections Grave and Gay » 16)

De Quincey occupe finalement une place paradoxale, car il apparaît à la fois remarquable et marginal : « a significant minor writer »³⁸. Ce statut ne semble pas exceptionnel (confirmant la résistance du Romantisme aux classifications) : une formule similaire, « marginalement canonique », a été employée pour qualifier certains poèmes de Shelley ainsi que Southey (« canonically borderline »³⁹, « marginally canonical »⁴⁰). Que signifie donc son statut d'auteur mineur ?

Au sens premier, mineur désigne ce qui est « d'une importance, d'un intérêt secondaire, accessoire »⁴¹. A l'époque romantique, il va de soi que la prose est inférieure à la poésie (un critère qui a longtemps prévalu dans la critique, la poésie semblant un sujet d'étude plus noble que les romans et les essais) : « *Prose we say, and absit invidia verbo !* » (*Let ill feelings be absent from it*, XX [The Westmorland Laker] 250, traduction de l'éditeur). De plus, De Quincey écrit pour les magazines périodiques : une presse éphémère, au « statut culturel incertain »⁴². La minorité définit également un état de dépendance : comme l'enfant dépend de l'adulte, l'auteur mineur dépend des autres auteurs. C'est surtout un manque d'originalité qu'on reproche à De Quincey (un critère qui nous vient d'ailleurs du Romantisme) :

³⁶ En 1908, Green dresse une liste de 40 éditions des *Confessions*. GREEN, Albert J. *Thomas De Quincey: A Bibliography Based upon the De Quincey Collection in the Moss Side Library* [1908]. Manchester: Burt Franklin, 1968, 110p.

³⁷ RUSSETT, Margaret. *De Quincey's Romanticism*, op. cit., 1.

³⁸ RUSSETT, Margaret. *De Quincey's Romanticism: Canonical Minority and the Forms of Transmission*, op. cit., 1.

³⁹ JANOWITZ, Ann. « A "Voice from across the Sea": Communitarianism at the limits of Romanticism ». *At the Limits of Romanticism*. Ed. Favret & Watson. Bloomington: Indiana University Press, 1994, 83.

⁴⁰ HEINZELMAN, Kurt. « The Uneducated Imagination: Romantic Representations of Labor ». *At the Limits of Romanticism*. Ed. Favret & Watson, op. cit. 102.

⁴¹ *Petit Larousse* 2010.

⁴² STEWART, David. *Romantic Magazines and Metropolitan Literary Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, 12.

Neither a biographer nor a critic in the senses licensed by contemporary practice, De Quincey has traditionally been judged – and found wanting – by the criteria of originality and sustained imaginative intensity to which Romantic culture gave rise.⁴³

Sa seule publication en dehors des magazines est *Klosterheim, or The Masque* (1832) : un roman gothique, genre largement décrié pour son sensationnalisme, et dont la formule était déjà bien usée, y compris par la parodie et l'auto-parodie : « a moribund school », nous dit Mario Praz⁴⁴. On s'accorde à dire par ailleurs que De Quincey n'a pas apporté d'idée novatrice. Certains articles sont des traductions, des adaptations (les nouvelles historiques comme « The Nautico-Military Nun of Spain » et « Revolt of the Tartars », ou la traduction « améliorée » de *Walladmor*) ; parfois De Quincey frôle le plagiat. De Quincey semble toujours écrire en fonction des autres auteurs, plutôt que s'affirmer par et pour lui-même, comme en témoigne l'abondance de citations et références dans l'ensemble de son œuvre. Surtout, il est presque toujours placé dans l'ombre de Wordsworth : « at the heart of the entire corpus of De Quincey's work (...) the aesthetic, intellectual and emotional focus of his life »⁴⁵. La clé de sa vie et de son œuvre serait simplement sa « dévotion à Wordsworth »⁴⁶. De Quincey lui-même se dépeint comme un être en marge, sur le plan artistique comme sur le plan social : écrivant et vivant à la marge des grands textes qu'il traduisait ou commentait, et ayant échoué à réaliser les ambitions littéraires qu'il nourrissait pendant son adolescence (« acquiring a high literary name », I « Constituents of Happiness » 74). Le talent particulier de De Quincey a contribué à le reléguer à la marge, et la reconnaissance de ses écrits a toujours été associée à son ex-centricité, dans sa vie comme dans son œuvre :

the peculiar nature of his celebrity not making him liable to any such rush of popular and day-light recognition as gathered round Wilson or Chalmer, but coupling him rather with such a similar recluse and late burner of the lamp as the philosophic Hamilton.⁴⁷

L'impression qui se dégage aujourd'hui est que De Quincey ne peut être qu'un auteur tardif et mineur à l'aune du Romantisme, et que pour le revaloriser il faut l'en détacher : la reconnaissance de De Quincey comme auteur original s'accompagne donc souvent d'une remise en cause de son identité d'auteur romantique. Aux yeux

⁴³ RUSSETT, Margaret. *De Quincey's Romanticism: Canonical Minority and the Forms of Transmission*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 1-2.

⁴⁴ PRAZ, Mario. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*. Oxford University Press: London, 1956, 76.

⁴⁵ WRIGHT, David (ed.). Introduction. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*, op. cit., 9.

⁴⁶ BEER, John. « De Quincey and the Dark Sublime: the Wordsworth-Coleridge Ethos ». Snyder, 175.

⁴⁷ MASSON, David. *De Quincey*, op. cit., 103.

de Josephine McDonagh, De Quincey est essentiellement victorien : « The aim is to draw him from the margins and to suggest that he was indeed in many ways a representative Victorian » ; « a neglected but defining voice of Victorian consciousness »⁴⁸. D'autres, comme Max Duperray ou Alina Clej, mettent en avant la modernité de ses écrits autobiographiques : « In this book I shall challenge the still widely held view of De Quincey as a minor Romantic and propose considering him a modernist avant la lettre, a writer who served to define European modernism »⁴⁹. Ils s'appuient en particulier sur la façon dont les contradictions de ses *Confessions* mettent en lumière l'instabilité du sujet, qui rend sa définition impossible. J. Hillis Miller s'appuie sur la désacralisation de la nature, comme symptôme de la disparition des certitudes, en particulier un doute croissant au sujet du divin : « De Quincey's inability to experience an immanent spiritual principle in nature marks him as a post-romantic »⁵⁰.

Le thème de l'ironie permet d'élargir notre perspective sur une œuvre qui ne se limite pas aux *Confessions*. Le deuxième texte le plus connu de De Quincey semble bien loin du modèle wordsworthien et de ses textes autobiographiques : il s'agit de « On Murder, Considered as One of the Fine Arts »⁵¹. Ces trois articles et les *Confessions* de 1821 ont valu à De Quincey sa plus grande reconnaissance, de la part de ses contemporains jusqu'à aujourd'hui, et semblent à part dans son œuvre : rassembler dans un même regard ces textes, c'est redéfinir le centre de l'œuvre, et redéfinir De Quincey comme auteur original. Plutôt qu'un romantique en échec, il faut essayer de voir en De Quincey un auteur qui échappe au canon (et du même coup, à l'analyse et au regard de la critique), et tout d'abord grâce à une œuvre largement digressive, inégale, et inclassable, dont les textes ne s'inscrivent aisément dans aucun genre :

the constant blending of kinds in one and the same paper is not [always] met by the obvious preponderance of one of the kinds.⁵²

⁴⁸ MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines*. Oxford: Clarendon Press, 1994, 11.

« Guilt at the Death Bed ». *Times Higher Education Supplement* (29 November 1991): 21.

⁴⁹ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., 1.

⁵⁰ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God: Five Nineteenth-century Writers*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1979, 24.

⁵¹ « after the *Confessions*, the most famous of all his works ». LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 284.

⁵² MASSON, David. *De Quincey*, op. cit., 160.

The difficulty of finding a conventional classification (...) in terms of genre and the periodisation of literature contributes to the undeserved obscurity of (...) most of De Quincey's writings.⁵³

Un corpus éclaté

L'édition Lindop⁵⁴ (longtemps attendue) de l'œuvre complète de De Quincey en fait ressortir l'hétérogénéité : pas moins de 555 articles de longueur très variable⁵⁵, dans lesquels De Quincey est tour à tour éditorialiste, autobiographe, biographe, critique littéraire, analyste économique, essayiste historique, commentateur de politique intérieure et étrangère, traducteur, ou encore auteur de nouvelles historiques et d'un roman. Ce qui est vrai de l'ensemble de l'œuvre l'est encore plus des écrits ironiques et humoristiques, et c'est une troisième raison pour laquelle l'ironie et l'humour chez De Quincey découragent la critique : dispersés indépendamment du sujet, du genre de l'article ou de sa date, ils ne sont ni systématiques, ni constitutifs d'un corpus clairement définissable⁵⁶. Ils correspondent souvent à des remarques ponctuelles, isolées, ou des passages digressifs :

Now for the arguments on this occasion, which ought to be excellent in quality, being slender in quantity – indirectly presented by way of apologue and interrogation – and dispersed through a great over-proportion of wit and other extra-essential matter. (V « Political Economy. The *Standard* and the *Edinburgh Saturday Post* » 125)

En fait, malgré une réputation d'humoriste et de provocateur acquise très tôt, dès son premier écrit en 1821, établie dès 1827 avec la publication de « On Murder, Considered as One of the Fine Arts », De Quincey se sert relativement peu de ces tonalités. Certes, si l'on fait un rapide décompte des articles contenant au moins une remarque ironique ou humoristique, on arrive presque à la moitié des articles (42%)⁵⁷. Cependant, certains de ces articles ne contiendront qu'un seul passage léger, parfois réduit à quelques mots : la légèreté n'aura pas alors un impact

⁵³ CAFARELLI, A.W. « De Quincey and Wordsworthian Narrative ». *Studies in Romanticism* 28.1 (1989): 123.

⁵⁴ *Works of Thomas De Quincey*. Ed. Grevel Lindop Manchester: Pickering & Chatto, 2000, 21 vols.

⁵⁵ Les fragments manuscrits n'ont pas été comptés comme article à part entière quand ils ne constituent pas un tout cohérent et autonome ; ils regroupent parfois plusieurs sujets, pas toujours identifiables clairement. Les textes publiés en plusieurs fois comptent pour autant d'articles. Par exemple, les *Confessions* de 1821 ont été publiées en deux textes, alors que l'édition de 1856, trois fois plus longue, ne compte que pour un texte. Ce décompte correspond à la restitution par Lindop des articles tels qu'ils furent publiés.

⁵⁶ Voir en annexe la liste des références ironiques et humoristiques dans l'ensemble de l'œuvre.

⁵⁷ Malgré le souci d'être aussi précis que possible, il n'est bien sûr pas question de prétendre à une rigueur scientifique dans un domaine aussi subjectif que l'ironie et l'humour.

significatif sur l'analyse du texte. Si l'on recherche les articles contenant au moins deux passages légers, la proportion descend déjà en dessous du tiers (30%) pour l'ensemble des articles. Ainsi la proportion d'humour et d'ironie dans les écrits de De Quincey peut-elle être qualifiée, comme son statut d'écrivain romantique, d'embarrassante « minorité significative ».

Si l'on considère enfin les articles qui peuvent être décrits comme humoristiques et / ou ironiques de bout en bout, on trouve un ensemble hétéroclite de seulement quinze articles, auxquels on ajoutera cinq articles écrits pour moitié avec humour et ironie⁵⁸. Même en isolant ces vingt articles (soit à peine 3,5% du nombre total d'articles, avec des textes généralement courts ou très courts), on ne peut que constater à quel point le corpus reste hétérogène. Chaque texte se distingue de l'œuvre comme une expérience unique, voire une anomalie. Genre, sujet, longueur, tous ces textes semblent à première vue n'avoir rien en commun, à part une voix et un style inimitables, qui suffisent à définir De Quincey en tant qu'auteur original, tout en restant eux-mêmes aussi indéfinissables que l'ironie et le Romantisme :

It would be difficult or impossible, and certainly it would be superfluous, to define with any precision the peculiar manner of De Quincey's style. The chemistry of critics has not yet succeeded in resolving any such product into its constituent elements; nor, if it did, should we be much nearer to understanding their effect in combination.⁵⁹

Une spécificité de l'ironie chez De Quincey est son lien aux écrits sur soi. Quoique seuls trois des textes à prédominance humoristique et / ou ironique soient autobiographiques, si l'on considère les remarques isolées, elles sont plus fréquentes dans des écrits à teneur autobiographique : 84% des articles strictement autobiographiques contiennent de l'ironie et / ou de l'humour, et l'on n'est déjà plus qu'à 42% si on inclut les articles où De Quincey témoigne sur ses contemporains⁶⁰. C'est encore plus évident en dénombrant les passages légers : on trouve 43% des remarques ironiques et 34% des remarques humoristiques, et presque la moitié des parodies⁶¹, dans les textes autobiographiques qui ne représentent que 9,5% de l'œuvre. L'ironie et l'humour des écrits sur soi sont également moins digressifs que dans les autres articles. Le texte autobiographique le plus léger est celui qui contient

⁵⁸ Voir la liste détaillée en annexe 1.

⁵⁹ STEPHEN, Leslie. « De Quincey », *op. cit.*, 315.

⁶⁰ Voir corpus en annexe 2. Le traitement ironique de l'autobiographie sera traité en troisième partie.

⁶¹ 17 sur une estimation de 38. Comme De Quincey, doté d'une culture et d'une mémoire exceptionnelles, ne signalait pas toujours ses emprunts, cette liste n'est probablement pas exhaustive.

le moins de digressions, « Sketch from Childhood », dans lequel il raconte les mésaventures où l'entraînait son frère William.

Bref, plus De Quincey parle de lui-même, et moins il se prend au sérieux. Marc Porée remarque l'imbrication des deux problématiques : l'humour fait « partie intégrante du rapport qu'il entretient à la littérature autobiographique »⁶². C'est encore plus vrai de l'ironie. Soit l'ironie intervient au cours d'un récit autobiographique ; soit le lecteur averti reconnaît des thèmes autobiographiques ; soit l'ironie correspond au surgissement du « je » (commentaire, apostrophe au lecteur, ou toute autre forme d'intrusion du narrateur). Certes, il serait naïf de croire à une coïncidence parfaite entre De Quincey et le « je » du narrateur. Tous ses textes constituent un mélange instable de faits réels et de fiction, de vie et d'art. Pourtant, Lindop souligne la cohérence du narrateur d'un écrit à l'autre :

De Quincey's writing shares with Lamb's an intensely self-aware stylistic elaboration, but differs in its refusal to develop a consistent authorial persona comparable to Lamb's 'Elia.' (...) The qualities which remained constant were those of De Quincey, not of an artfully constructed 'Opium-Eater.'⁶³

Barry Symonds remarque, pour sa part, la coïncidence entre public et privé dans les articles épistolaires : « De Quincey's favoured epistolary format has here served to turn what masquerades as a private letter into a public text – or perhaps it should be the other way round »⁶⁴. Il semble donc que chez De Quincey, le « je » ne soit jamais complètement un masque (*persona*). On objectera « On Murder » avec ses deux narrateurs extrêmes, l'un prônant une morale ascétique, l'autre le meurtre esthétique ; mais sous le travestissement, c'est bien encore de l'auteur qu'il est question⁶⁵. Un seul texte fait vraiment exception : un article qui ne comporte ni ironie, ni humour, « On the Approaching Revolution in Great Britain » (VIII 98-120), dans lequel De Quincey adopte le rôle d'un aristocrate âgé et fortuné.

La résurgence du « je » semble renvoyer de façon assez stable à un personnage littéraire, celui du Mangeur d'opium créé à l'occasion de la première publication. De Quincey s'est inventé une identité d'auteur au moyen d'une autobiographie anonyme (anonymat étendu bien sûr aux autres personnes impliquées, ainsi que des lieux exacts où tout s'est passé, qu'il finira par dévoiler

⁶² POREE, Marc. *Synthèse sur Confessions of an English Opium-Eater*, *op. cit.*, 56.

⁶³ I « General Introduction » xix.

⁶⁴ « De Quincey and his Publishers: the letters of Thomas De Quincey to his publishers, and other letters, 1819-32 ». Ed. Barry Symonds. Unpublished Ph.D. thesis, University of Edinburgh, 1994, 208.

⁶⁵ Voir le déplacement de l'ironie dans ces articles en deuxième partie.

dans une deuxième édition tardive des *Confessions* en 1856). De Quincey cherche en partie à se protéger, mais l'anonymat est aussi une convention à l'époque parmi les collaborateurs des divers périodiques ; enfin, De Quincey est peut-être influencé par l'aura mystérieuse et le prestige dont bénéficiait l'anonymat au moment où Wordsworth publiait les *Lyrical Ballads*, comme le décrit Eilenberg :

pragmatic considerations do little to explain the "peculiar fascination" of the phenomenon, which could bestow upon otherwise unremarkable works an authority both enigmatic and oracular. (...) sufficiently powerful to block authorial acknowledgement of some extremely popular works⁶⁶

Quoi qu'il en soit, une telle parution, d'après Philippe Lejeune, est doublement incongrue :

Si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu (...) : il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographique), indispensables à ce que nous appellerons « l'espace autobiographique ».⁶⁷

Pourtant De Quincey est parvenu à créer un « espace autobiographique » suffisant pour assurer la naissance d'une identité littéraire, et ce premier texte devait rester son plus grand succès et la référence, tant des critiques que du public. Dans ses textes suivants, De Quincey peut signer « The English Opium-Eater » : il n'a plus à se définir par son appartenance à une catégorie, (marquée par l'article indéfini « an »), le succès de son texte a fait de lui un individu unique et reconnaissable. Un nom propre, nous rappelle Michel Foucault, est plus qu'un mot : « Il est plus qu'une indication, un geste, un doigt pointé vers quelqu'un ; dans une certaine mesure, c'est l'équivalent d'une description »⁶⁸. Le premier nom d'auteur de De Quincey est, littéralement, une description.

Après le succès des *Confessions*, il est revenu régulièrement à l'écriture autobiographique, et il est aujourd'hui tellement connu pour cela que l'on est surpris de constater que son deuxième texte autobiographique, « Mrs Hannah More » (IX 323-357) date de 1833, soit douze ans après les *Confessions*. Le fait est que sa vie imprègne son œuvre, et virtuellement tous ses écrits ont une teneur autobiographique, parce qu'ils contiennent une anecdote personnelle ou une image inextricablement liée à sa personnalité, aux traumatismes de son enfance, et / ou à

⁶⁶ EILENBERG, Susan. *Strange Power of Speech: Wordsworth, Coleridge, and Literary Possession*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1992, 6.

⁶⁷ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique* [1975]. Paris : Seuil, 1996, 23.

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la société française de philosophie* 3 (juillet-septembre 1969), 81.

ses difficultés financières. C'est comme si l'ensemble de son œuvre constituait « l'espace autobiographique » de « Thomas De Quincey » ; tandis que dans chaque texte apparaît encore et encore le « je » des *Confessions*.

Le premier axe de réflexion de ce travail portera donc sur les rapports entre ironie et identité : Tyson a esquissé un lien entre l'ironie et une fragmentation omniprésente de soi et du monde, qu'il nous appartient de creuser. De Quincey vit dans un monde de plus en plus complexe : un bref rappel du contexte historique nous permettra d'évoquer les pressions spécifiques qui menacent son identité. Nous verrons ensuite en quoi cet outil rhétorique qu'est l'ironie permet de se confronter à ses contemporains et de revendiquer sa place parmi eux. L'ironie est-elle alors un simple symptôme d'une identité problématique, ou bien permet-elle une tentative de réparation et d'unification ?

Le deuxième axe portera sur le lien entre ironie et une autre forme d'identité, celle de l'auteur. De Quincey est un romantique tardif, qui cherche sa place entre les auteurs romantiques, de première et deuxième génération, et les auteurs victoriens. C'est un Romantisme de transition, qui se pose la question de la difficulté à écrire après Wordsworth et pose un regard ambivalent sur ses nouveaux contemporains, les Victoriens. L'ironie de De Quincey est ambivalente elle aussi : entre parodie et ironie tragique, quel « petit romantique »⁶⁹ est-il ?

Ce questionnement nous mènera aux trois articles sur le meurtre esthétique, où les deux premiers axes de notre problématique se rejoignent. Une étude détaillée de ces articles semble donc nécessaire, afin de comprendre comment le regard ironique de De Quincey a pu l'amener à créer des textes a priori extrêmement différents : « On Murder, Considered as One of the Fine Arts » et les écrits autobiographiques. Comprendre les enjeux de l'ironie (et l'humour) chez De Quincey, c'est pouvoir enfin envisager la cohérence de son œuvre.

Dans un troisième axe de réflexion, nous explorerons enfin les liens entre ironie et modernité. Face à la persistance de l'instabilité identitaire, l'ironie cherche-t-elle à fuir la modernité émergente, ou à l'appriivoiser ? Elle exprime en tout cas le

⁶⁹ Appellation désignant en France un groupe d'auteurs romantiques mineurs des années 1830, dont Claude Duchet décrit l'esthétique parodique en ces termes : « les petits romantiques (...) n'existent comme groupe identifiable que dans un espace ludique, fait de pseudonymie calculées, de signaux de connivence, de ratures et de ratages, d'excès et de dérision, d'inversion allusive des textes canoniques de la modernité » (GROUPAR (Ed.). *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York : Peter Lang, 1984, 135. Actes de colloque tenu à Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, du 8 au 10 octobre 1981).

conflit intérieur du précurseur, pris entre sa modernité et le désir de s'inscrire dans son époque ; ce qui posera finalement la question de la place de l'ironie « romantique » de Schlegel.

Nous disposerons alors d'un panorama complet de l'ironie quinceyenne, qui devrait nous permettre d'envisager l'œuvre ironique comme un tout complexe, mais finalement uni, encore et toujours (« first of all, last of all »⁷⁰) autour du portrait du Mangeur d'Opium.

⁷⁰ Parodie de James Montgomery (*A Tale without a Name*, III 25) que De Quincey applique dans ses *Confessions* à l'identité du clerc de l'avocat : « a clerk, who bore the name of Pymont, or Pyemont, then first of all, then last of all, made known to me as a possible surname » (II C2 196).

**Première partie :
ironie et (re)construction de soi**

En préambule : progrès et crise identitaire et culturelle au tournant du XIX^e siècle

La Grande-Bretagne de la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle est plongée dans un contexte économique et culturel bouleversé par des mutations de plus en plus rapides : une accélération généralisée, qui commence avec les transports (tout d'abord le développement du chemin de fer, mais aussi la construction de nouvelles routes). Les auteurs romantiques sont témoins d'un progrès matériel qui ne leur paraît pas propice à l'épanouissement intellectuel et spirituel, car c'est un progrès purement mécanique, de plus en plus déshumanisé : « l'exaltation romantique de la subjectivité (...) est une des formes que prend la résistance à (...) un univers fondé sur la standardisation et la réification »¹. Le progrès est aliénant, car il génère un monde en déséquilibre, où la spiritualité ne trouve plus sa place : « la vision romantique se caractérise par la conviction douloureuse et mélancolique que le présent manque de certaines valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées », c'est-à-dire :

le déclin de toutes les valeurs qualitatives, sociales, religieuses, etc., la dissolution de tous les liens humains qualitatifs, la mort de l'imagination et du romanesque, l'ennuyeuse uniformisation de la vie, le rapport purement « utilitaire » des êtres humains entre eux et avec la nature².

Pour De Quincey, même la capacité à rêver finit par être menacée :

Habitually to dream magnificently, a man must have a constitutional determination to reverie. This in the first place; and even this, where it exists strongly, is too much liable to disturbance from the gathering agitation of our present English life. Already, in this year 1845, what by the procession through fifty years of mighty revolutions amongst the kingdoms of the earth, what by the continual development of vast physical agencies – steam in all its applications, light getting under harness as a slave for man, powers from heaven descending upon education and accelerations of the press (...) the brain is haunted as if by some jealousy of ghostly beings moving amongst us ; and it becomes too evident that, unless this colossal pace of advance can be retarded (a thing not to be expected) or, which is happily more probable, can be met by counterforces (...) in the direction of religion or profound philosophy (...) left to itself the natural tendency of so chaotic a tumult must be evil; for some minds to lunacy, for others to a reagency of fleshly torpor. How much this fierce condition of eternal hurry,

¹ LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie : le Romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris : Payot, 1992, 40-41.

² *Ibid.*, 36, 54.

upon an arena too exclusively human in its interests, is likely to defeat the grandeur which is latent in all men (XV SUSP 130).

L'ampleur de ses phrases semble être en elle-même une manière de retarder la vélocité prodigieuse du Progrès ; il construit de même le sujet de ses articles, par accumulation et amplification du thème ; amplification qui constitue également un thème récurrent : « Such words as “echo”, “repeat”, “magnify”, “amplify”, “swell”, “revive”, “agitate”, “duplicate”, and “reverberate” are more than fortuitously numerous throughout the text »³.

Dans « The English Mail-Coach », la vitesse froidement mécanique du train contraste avec le voyage en malle-poste, qui permettait une communion entre l'homme et le cheval, et une sensation de vitesse exaltante (De Quincey le ressentait d'autant plus, sans doute, qu'il a souvent voyagé sur le toit, en compagnie du cocher). Par contraste, par le train, le transport devient une translation à peine consciente d'un point à un autre, par un procédé purement matériel, et assimilable à un « procédé culinaire » : « travel by culinary process (...) the pot-walloppings of the boiler » (XVI EMC 417). Comme le résumant Michael Löwy et Robert Sayre, « les Romantiques sont aussi hantés par la terreur d'une mécanisation de l'humain lui-même »⁴ ; ce que De Quincey illustre avec humour, en prédisant une évolution à mi-chemin entre la machine et l'animal : « very soon, I am convinced, out of pure, blind sympathy with railway trains, men will begin to trot through the streets; and in the next generation, unconsciously, they will take to cantering » (XVII « Sir William Hamilton, Bart » 151).

La dégradation liée à la modernité mêle les passages dramatiques et comiques dans « The English Mail-Coach ». Les deux tons se succèdent rapidement, passant ainsi dans le même paragraphe de considérations empreintes de nostalgie, à des spéculations absurdes sur la dégénérescence des orages, la nature du crocodile et la stupidité des Pharaons :

Ah, reader! When I look back upon those days, it seems to me that all things change or perish. Even thunder and lightning, it pains me to say, are not the thunder and lightning which I seem to remember about the time of Waterloo. Roses, I fear, are degenerating, and, without a Red revolution, must come to dust. (...) It is my own impression that the Pharaohs were also blockheads. (...)

³ Voir l'analyse de BLAKE, Kathleen. « The Whispering Gallery and Structural Coherence in De Quincey's Revised *Confessions of an Opium-Eater* ». *Studies in English Literature 1500-1900* 13 (1973): 632-42.

⁴ LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolution et Mélancolie*, op. cit., 57.

The use of the crocodile has now been cleared up – it is to be ridden. (XVI EMC 420)

Ce double traitement correspond à des sentiments ambigus. A l'intérieur même du récit nostalgique de l'époque de la malle-poste, ces sentiments influencent les portraits humoristiques de deux cochers. Le premier cocher est vieux et ressemble à un crocodile, qui incarne aux yeux de De Quincey l'être archaïque par excellence : l'immutabilité entraîne la perte d'humanité. Le deuxième cocher se voit d'abord paré du prestigieux statut mythologique de « cyclope », mais il n'est pas à la hauteur de ce statut héroïque et trahit la fragilité de la condition humaine : « Cyclops, my friend ; thou art mortal. Thou snoorest » (XVI EMC 436). De Quincey est pris entre d'une part un constat quotidien pessimiste, et d'autre part un acte de foi sous une double forme : une croyance abstraite, et en partie volontaire, dans le Progrès de l'Humanité selon un Dessein divin (« I (...) have early encouraged and cherished some tranquilizing belief as to the future balances and the hieroglyphic meanings of human sufferings » II C1 27), et sa foi patriotique en une destinée britannique, Londres incarnant par excellence la grandeur de la civilisation britannique. L'accélération des transports renforce l'unité, non seulement de l'Empire, mais aussi de la nation, grâce à la possibilité de communications quasi instantanées d'un bout à l'autre de la Grande-Bretagne : « the conscious presence of a central intellect, that (...) overruled all obstacles into one steady cooperation in a national result » (XVI EMC 409). De Quincey cultive l'espoir dans une démarche volontaire, bien qu'il cède souvent à la nostalgie ; et quand la puissance de Londres est comparée régulièrement à la grandeur de Rome, un érudit tel que De Quincey ne peut pas oublier tout à fait que Rome a fini par s'éteindre au terme d'une très lente phase de décadence, qu'il a d'ailleurs longuement détaillée dans une série d'articles, « The Caesars ».

Par ailleurs, l'ambivalence de ses sentiments face au Progrès prend sa source dans une véritable hantise du changement. Pour De Quincey, la nouveauté est une violence et une désacralisation : « [the valley used to be] in a perfection that no one can have experienced since the opening of the present century. The whole was one paradise of virgin beauty (...) nothing was new, nothing was raw and uncicatrised » (XIX AS « William Wordsworth » 374).

Ce sont principalement les bouleversements d'ordre culturel qui affectent directement De Quincey. Il lui semble que la vie publique dégénère, tant sur la forme (avec la corruption des manières et de la langue) que sur le fond, notamment lors des débats parlementaires, pendant lesquels les tentatives de faire progresser la démocratie par le biais de réformes n'ont abouti qu'à un nivellement par le bas : « Parliament, in its general temper and tone of manners, has been in some degree ruffianised » (IX « A Tory's Account of Toryism, Whiggism, and Radicalism II » 409). La langue anglaise n'est plus ce qu'elle était : les Anglais négligent totalement le style, si bien que, suivant une évolution comparée à celle de Rome, les seules personnes qui s'expriment encore dans un anglais de qualité sont les femmes éduquées, mais sans prétentions littéraires (c'est-à-dire qui ne cherchent pas à être publiées) :

what was held true of Rome (...) may now be affirmed of England: the idiom of our language, the mother tongue, survives only amongst our women and children; not, Heaven knows, amongst our women who write books – they are painfully conspicuous for all that disfigures authorship; but amongst well-educated women not professionally given to literature. (XII « Style » 10).

La dégradation de la langue entrave la pensée et handicape les auteurs :

the interest of thought as well as of the language are concerned in the restoration of many words, now either wholly discarded or greatly abused, which gave to the writers of the 17th century a compass and a precision of expression which we of this day want. (XX « Published addenda from the Westmorland Gazette » 147)

Surtout, le lectorat est en train de se transformer et devient de plus en plus hétérogène et difficile à définir, en raison, d'une part, de l'émergence d'une classe moyenne qui peut se permettre de se cultiver, et d'autre part, de la baisse des coûts d'accès à la lecture, grâce aux progrès techniques de l'imprimerie (« the spread in the 1790's and thereafter of mass-produced books and the cheap editions they permitted »), mais aussi grâce au développement des bibliothèques et de la presse périodique : « By 1800 (...) periodicals proliferated (...) characterized by low prices and a very high number of copies »⁵. Pour le lectorat des magazines en particulier, on peut parler d'une réelle démocratisation :

Not only did the readership thus far exceed the number of copies; the number of 'readers' swells still further if we consider the many illiterate or moderately

⁵ BEHRENDT, Stephen. « The Romantic Reader ». Wu, 92, 93-94.

literate citizens who heard the contents of these periodicals read out at the pubs, coffee-houses, clubs and trade centres.⁶

Dans le cas de la presse périodique, le changement est moins brutal, car le lectorat de *The Spectator* couvrait déjà toutes les strates de la société :

Le public du *Spectator* ne se limite pas, comme on le dit parfois un peu vite, aux « classes moyennes » qui se seraient substituées à l'aristocratie après 1688. (...) L'essai périodique s'adresse aussi bien à la masse politique de Westminster qu'à la population industrielle de la Cité, aux membres de l'intelligentsia littéraire qu'aux négociants, à l'opinion publique des cafés qu'à la clientèle familiale, et surtout il s'adresse aux deux sexes indifféremment. Tout donne à penser que, comme la clientèle des cafés (majoritairement mais pas exclusivement masculine, à la différence des clubs), ce lectorat potentiel recouvre à peu près l'ensemble de la population alphabétisée, estimée pour le début du XVIII^e siècle à un peu moins de la moitié de la population masculine globale en Angleterre et à un quart de la population féminine.⁷

Quoi qu'il en soit, les auteurs ont de plus en plus de mal à savoir à qui ils s'adressent, alors que très peu de temps auparavant, l'auteur pouvait facilement s'identifier au lecteur, car ils avaient les mêmes références et la même éducation :

The eighteenth-century reading public, at least, until the 1780's, was remarkably homogeneous. (...) The typical eighteenth-century reader was comparatively well-educated, socially cultivated, and imbued with a sense of belonging to a cultural (...) community.⁸

De Quincey se méfie de cette nouvelle classe de lecteur, « the modern novelist's (...) *canaille* of an audience » (XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 316). Il rêve de pouvoir n'écrire que pour l'élite des lecteurs érudits : « a more elevated, because more select, body of readers » (315). On retrouve ce désir dans sa fascination pour les sociétés secrètes et la conférence de « On Murder » devant un cercle restreint d'initiés. A défaut, conscient qu'il sera lu avant tout par les lecteurs urbains et « actifs », De Quincey cherche à retrouver un lectorat homogène, clairement identifiable, en associant (et donc en limitant) ses lecteurs à la classe moyenne : « the busier classes are the main reading classes (...) becoming effectually the body that will more and more impress upon the moving literature its main impulse and direction » (XV « The Antigone of Sophocles » 316).

Le progrès technique de l'imprimerie et la forte augmentation du lectorat pourraient sembler favorable aux auteurs, puisqu'ils facilitent la diffusion de l'écrit. Cependant De Quincey s'en inquiète : il décrit un effet de masse, et une prolifération

⁶ *Ibid.*, 95.

⁷ BONY, Alain. *The Spectator* et l'essai périodique. Paris : Didier-Erudition, 1999, 192-193.

⁸ BEHRENDT, Stephen. « The Romantic Reader », *op. cit.*, 91.

toxique des textes, qui diminue la visibilité de chaque auteur. Tous les types de publication sont concernés, les livres autant que les magazines :

The majority of books are never opened (...) One or two [popular journals] are read from the interest attached to their subjects. Occasionally one is read a little from the ability with which it treats a subject not otherwise attractive. (...) A hasty glance may be taken by one in a hundred at the less attractive papers; but reading is out of the question. (XII « Style » 75-76)

De plus, l'évolution des productions de l'écrit contribue à transformer la littérature en marché, avec son offre et sa demande. L'art est réduit au statut matériel de commodité, qui se vend et s'achète : « by the end of the Romantic period it is fair to say that the reader as *consumer* had arrived »⁹.

Le développement de la presse favorise le développement d'une littérature populaire, c'est-à-dire une demande croissante d'écrits et l'émergence de littérateurs professionnels, qui écrivent pour gagner de l'argent, souvent dans l'urgence et pour un résultat médiocre. S'instaure alors un cercle vicieux, dans lequel lecteurs et auteurs se corrompent mutuellement :

writers and readers must often act and react for reciprocal degradation. A writer of this day, either in France or England, to be *very* popular, must be a story-teller; which is a function of literature neither very noble in itself, nor, secondly, tending to permanence. (XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 315)

Comme par contagion, le manque de compétences du lecteur entraîne la dégradation de l'auteur :

A mob is a dreadful audience for chafing and irritating the latent vulgarisms of the human heart. Exaggeration and caricature, before such a tribunal, become inevitable, and sometimes almost a duty. (...) the unaffected pathos of Goldsmith would by a monster audience have been debauched into theatrical sentimentality. (XVI *ibid.*, 316)

La diversification des lecteurs entraîne celle des auteurs. Au moment où De Quincey découvre le monde des lettres, c'est la communauté littéraire tout entière qui est en train de perdre son homogénéité, et de ce fait sa visibilité, son identité et son prestige ; quand il devient auteur lui-même, la transition est déjà presque achevée. C'est le statut de l'art et des artistes qui semblent en cause, comme le résume Alina Clej :

In the nineteenth century and into the twentieth century, the present belongs to the market economy and the "swarming masses" that come with it, wherein the artist recognises not only the image of a personal insignificance but also the spectre of a

⁹ *Ibid.*, 99.

final demise. Waiting to be engulfed by a furious crowd or reduced to the status of a commodity, the modern artist can only defer or conceal an ultimate surrender.¹⁰

Comme beaucoup, De Quincey s'inquiète de la dégradation rapide du statut de l'homme de lettres : « But a *littérateur*, simply as such, it is no longer safe to distinguish with favour (...) Once he was pretty sure to be a man of some genius, or, at the least, of unusual scholarship » (XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 326). Vivre de sa plume est une chose, la vendre en est une autre. Quand De Quincey fait un jeu de mots sur « péripatétique » et une expression désignant une prostituée (« a walker of the streets » II C1 25 / C2 202), on peut se demander si, entre la part d'amusement et la part de provocation, il n'y a pas une réelle assimilation inconsciente de l'auteur à une prostituée. La littérature n'est plus un idéal, même une occupation noble digne d'un gentleman¹¹, c'est un gagne-pain : « Then first it was that – from the noblest of professions, literature became a trade. Literature it was that gave the first wound to literature; the hack scribbler it was that first degraded the lofty literary artist » (XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 326). De Quincey y aura été d'autant plus sensible qu'il a rêvé pendant toute sa jeunesse de devenir un auteur prestigieux, sans rien tenter de concret, pour finalement publier des articles dans le seul but de gagner sa vie :

But in 1821 (...) I went up to London avowedly for the purpose of exercising my pen, as the one sole source then open to me for extricating myself from a special embarrassment (failing which case of dire necessity, I believe that I should never have written a line for the press). (XI SLM 261)

Une vie consacrée à la littérature n'assure plus comme avant l'appartenance à l'élite intellectuelle. Le travail est une aliénation, et les valeurs ne sont pas à vendre : un auteur devrait donc écrire par amour de la vérité, de la philosophie ou de l'art (« the eternal chase after truth, and power, and beauty » XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 326), et se trouver récompensé pour son mérite par un généreux mécène éclairé. Dans les *Confessions*, De Quincey raconte avoir reçu de l'argent d'un ami de la famille, de telle manière que le don semble la conséquence naturelle de son mérite (ou plutôt de sa vertu) : « I did not attempt any disguise : I answered his questions ingenuously – (...) The next day I received from him a 10/. bank-note » (II C1 27 / C2 204). Son contemporain Woodhouse donne comme exemple typique du style de conversation de De Quincey un éloge du mécénat :

¹⁰ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., xiii.

¹¹ HEYCK, Thomas Williams. *The Transformation of Intellectual Life in Victorian England*, op. cit., 20-21.

The word Patron is a favourite word with me, from its association with those high and noble instances of patronage, about the age of Elizabeth; when great men took a pride and pleasure in fostering ability, and lending their names and protection to Authors. This patronage was without humiliation or servility – each party felt that he was receiving as well as conferring a benefit.¹²

On trouve un écho de cette opinion dans « On Murder » : « *Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones* » (*Du moment qu'il y a des mécènes, il y aura de grands poètes*, VI OM 125). Enfin, De Quincey compare la relation entre mécène et auteur à une relation père-fils : « the relation of father and son, as was that of *patron* and *client*, were generally, in the practice of life, cherished with religious fidelity » (II C2 110). Malheureusement, le système du mécénat n'existe plus, ce que Wordsworth déplorait déjà :

the plight of the modern poet, deprived of financial 'independence' in a society where the supporting structures of patronage had collapsed. (...) it recurs almost whenever [Chatterton and Burns] are mentioned in Wordsworth's later correspondence.¹³

Les auteurs dépendent à présent de contingences matérielles et risquent de voir leur créativité étouffée par les besoins quotidiennes nécessaires à l'entretien de leur famille (alors qu'un célibataire peut se contenter de peu) : « When a man is entangled and suffocated in business, all relating to [spiritual things in literature] (...) shrinks up to a point and really vanishes as a real thing » (XX « [Fragments on Christianity] » 443-444).

La prolifération de textes induit enfin l'accélération de la lecture, soit que le lecteur survole le texte, soit qu'il se contente de lire par fragments : « To read therefore habitually, by hurried instalments » (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 379) ; ce qui lui fait perdre la capacité à appréhender une œuvre dans sa totalité, et fausse son jugement. La prolifération de textes annihile donc toute possibilité d'accéder à une vision globale de la culture ou de l'état de la connaissance : on ne peut plus les connaître (ni, par conséquent, en parler) que par fragments. Ainsi le Progrès, loin de s'approcher de la connaissance de l'absolu, est condamné à s'en éloigner toujours plus : « The modern historical sense means rather the loss of faith in the possibility of ever discovering the right and true culture,

¹² MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2009, 215.

¹³ NORTH, Julian. « Leeches and Opium: De Quincey replies to 'Resolution and Independence' in *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Modern Language Review* 89.3 (July 1994): 576.

the right and true philosophy or religion »¹⁴. Le lecteur moderne ne peut même plus construire une connaissance exhaustive sur un sujet précis : « a subject which he fancied himself capable of exhausting, he finds to be a labour for centuries: he has no longer the healthy pleasure of feeling himself master of his materials; he is degraded into their slave » (III Letters: « On Languages » 65-66). C'est d'autant plus sensible dans le cadre restreint d'un article : « This sense of dislocation is characteristic of De Quincey's work, which expresses nostalgic longings that cannot be accommodated within the context of the periodical »¹⁵. Il est à cet égard significatif que ce soit De Quincey qui ressente le besoin d'introduire la distinction entre littérature du *savoir* et littérature du *pouvoir* : les auteurs ne pourront bientôt plus prétendre aux deux, mais devront choisir leur spécialité. C'est à cette époque que commencent à se dissocier les statuts d'auteur, de journaliste, d'érudit, d'essayiste et de critique. De Quincey est nostalgique d'un temps où être homme de lettres était en soi prestigieux, où il y avait de la noblesse à écrire, ou même simplement à lire (« To be a reader, is no longer, as once it was, to be of a meditative turn » XVI Goldsmith 315), alors que maintenant même la profession d'auteur perd de sa respectabilité.

La nostalgie est une illusion, voire un fantasme, au sens où elle correspond généralement à des souvenirs enjolivés, voire un passé lointain que l'on n'a en fait pas connu¹⁶. Dans le cas de De Quincey, on peut parler d'une nostalgie de « l'honnête homme » : la possibilité d'un savoir unifié, universel, et donc une vision du monde plus stable (cet état d'esprit est caractéristique de l'époque victorienne dans laquelle De Quincey a vécu la moitié de sa vie). De nombreux critiques l'ont d'ailleurs décrit comme tel, en raison de son immense érudition : « [De Quincey] is the Renaissance type of polyhistor, or man of universal information »¹⁷. Lui-même en cite plusieurs exemples, dont Coleridge et William Hamilton. Des portraits brossés par De Quincey se dégagent l'impression qu'une telle étude universelle nécessite à la fois un intellect et une santé proprement héroïques, comme il sied à un statut en train de devenir mythique et donc inaccessible. Hamilton est qualifié de « Titan des étudiants » (« this Titan amongst students » XVII « Sir William Hamilton, Bart » 149). Les derniers avatars de l'honnête homme n'en sont déjà plus que des

¹⁴ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 10.

¹⁵ MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines*, op. cit., 41.

¹⁶ Voir Marie-Claude LAMBOTTE, « NOSTALGIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 20 octobre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nostalgie/>

¹⁷ ELTON, Oliver. *Survey of English Literature, 1780-1880*. New York: Macmillan, 1920. *Internet Archive*. Web. 14 juillet 2014. Vol. II., 313.

approximations, et réalisent une œuvre difficile à appréhender, par moments nécessairement obscure, mystique ou superficielle ; quand ils ne sont pas dégradés au rang de singes savants (« Indian jugglers », « rope-dancers » XVII *ibid.*, 151). Une œuvre trop ambitieuse est donc vouée à la dispersion et à une vision superficielle. De Quincey donne en illustration le romantique allemand Schlegel, mais il aurait pu se prendre lui-même comme exemple. Le rêve d'exhaustivité (ou « d'épuisement du réel »¹⁸) entraîne l'hétérogénéité de l'œuvre, qui passe d'un sujet à l'autre, y compris à l'intérieur de chaque article, sans vouloir se fixer sur un domaine plutôt qu'un autre, mais sans jamais pouvoir le traiter complètement. D'un article à l'autre, et à l'intérieur de chacun, d'une digression à une autre, son œuvre aborde une multitude de sujets sans jamais vraiment en approfondir aucun. Dix ans après sa mort, le Révérend W. J. Cory pouvait encore parler de « survoler le sujet à la manière d'un De Quincey » : « skim like a De Quincey »¹⁹.

En résumé, l'évolution de la société entraîne pour De Quincey une dévalorisation intrinsèque de ce qu'il est, et ce pour quoi il souhaite être reconnu, un auteur et un érudit, alors qu'il a finalement fait une carrière de critique : « Doubtless it is no great distinction *at present* to be an encyclopaedist, which is often another name for book-maker, craftsman, mechanic, journeyman, in his meanest degeneration » (XIII « Philosophy of Herodotus » 83). Il a beau revendiquer sa supériorité intellectuelle et sa culture classique, De Quincey a perdu son statut privilégié de lecteur privilégié, et avec elle, sa place parmi l'élite, et son statut social. Il éprouve le besoin de se définir comme écrivain, et de se redéfinir comme individu et comme figure intellectuelle afin de retrouver sa place dans la société.

Ce sentiment d'insécurité identitaire affecte la société dans son ensemble. Comme l'indiquent des publications comme *The Spirit of the Age*, titre de Hazlitt en 1825, repris par John Stuart Mill en 1831, ou *Signs of the Times* de Carlyle en 1829, ainsi qu'un engouement pour le récit introspectif²⁰, quand De Quincey commence sa carrière, l'une des grandes questions qui agite ses contemporains est : Qui sommes-nous ? Il n'est donc pas surprenant que sa première²¹ publication soit un écrit

¹⁸ « the endless task of the exhaustion of reality ». MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, *op. cit.*, 108.

¹⁹ Lettre du 4 Août 1868. MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines*, *op. cit.*, 70.

²⁰ « a German-inspired vogue for introspection that set in around 1820 ». CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, *op. cit.*, 38. Plus globalement, Keith Rinehart observe un engouement pour les récits de vie tout au long du XIX^e siècle (« The Victorian Approach to Autobiography ». *Modern Philology* (February 1954): 178).

²¹ Jusque-là, De Quincey n'avait publié que quelques éditoriaux dans le cadre d'un poste d'éditeur en 1817, ainsi que quelques articles (politiques, ou des comptes-rendus de procès) pour remplir les pages du journal et un

autobiographique, car l'entreprise autobiographique est avant tout une quête de sens : « a narrative in which the self coheres over time and arrives at the condition of meaningful existence through the power of a retrospective understanding »²². Il s'agit de confronter l'auteur à son passé, mais aussi à son présent : comment en suis-je arrivé là ? Cela permet de donner un sens à sa vie, de l'accepter et enfin de se restructurer :

j'ai un secret, je suis un secret pour moi-même, et je suis le seul à pouvoir le déchiffrer. Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question, elle fait question ; le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu.²³

Pour De Quincey, trouver un sens rétrospectif à sa vie constitue à la fois un acte de foi et un besoin psychologique :

all minds which have contemplated such objects as deeply as I have done, must, for their own protection from utter despondency, have early encouraged and cherished some tranquillising belief as to the future balances and the hieroglyphic meanings of human sufferings. (II C1 27)

Or, l'ironie est particulièrement abondante dans les *Confessions* de 1821, c'est-à-dire l'écrit par lequel De Quincey tente à la fois de se reconstruire et de se créer une nouvelle identité : une identité d'auteur, celle du Mangeur d'Opium anglais. Les deux problématiques se rejoignent, d'autant plus que s'affirmer comme individu, c'est aussi s'affirmer comme auteur : une voix distincte et reconnaissable.

pamphlet en 1818 (« Close Comments upon a Straggling Speech »). Les critiques traitent les *Confessions* comme sa première « vraie » publication.

²² BAHTI, Timothy. « Wordsworth's Rhetorical Theft ». *Romanticism and Language* / Ed. Arden REED. New York: Cornell University Press, 1984, 86.

²³ GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 1991, 23.

Chapitre 1 : s'affirmer par la confrontation ironique

L'ironie comme règlement de compte

L'ironie la plus facilement identifiable correspond souvent chez De Quincey à des moments de tension, quand il se confronte à autrui et à son passé. Son autobiographie le dépeint régulièrement en conflit avec des figures d'autorité : parents, tuteurs, et les détenteurs institutionnels du pouvoir, que ce pouvoir passe par le rang social (l'évêque), la connaissance (le professeur) ou encore par l'argent (l'usurier). Pour le jeune De Quincey, mineur donc légalement impuissant, inexpérimenté donc naïf, solitaire et excessivement timide, il n'existe aucune manière de faire valoir son point de vue : la seule issue qui lui reste consiste à s'abstraire du débat, physiquement par la fugue, ou moralement, par un silence stoïque. A travers le récit de ces conflits, qu'il a vécus comme autant d'injustices, De Quincey prend sa revanche en ridiculisant son adversaire et en se donnant le beau rôle. Dans une longue note de bas de page, De Quincey dénonce ainsi l'un de ses tuteurs, puis l'avarice des usuriers juifs :

the vindictive malice of my guardian, who, when he found himself no longer able to prevent me from going to the university, had, as a parting token of his good nature, refused to sign an order for granting me a shilling beyond the allowance made to me at school. (...) I was put in possession of the sum I asked for – on the 'regular' terms of paying the Jew seventeen and a half per cent by way of annuity on all the money furnished ; Israel, on his part, graciously resuming no more than about ninety guineas of the said money, on account of an Attorney's bill, (for what services, to whom rendered, and when, whether at the siege of Jerusalem – at the building of the Second Temple – or on some earlier occasion, I have not yet been able to discover). (II C1 [note] 28 / C2 [note] 206)

De Quincey utilise dans ces deux exemples la forme la plus courante et la plus lisible de l'ironie : dans un contexte explicite de conflit avec le personnage dénoncé, il introduit des éléments contradictoires, parfois mis en valeur par la typographie. Dans le cas du tuteur, l'association oxymorique de « vindictive malice » et « good nature » (l'un étant censé illustrer l'autre) signale de façon évidente que De Quincey pense le contraire de ce qu'il écrit. Dans le cas de l'usurier, il matérialise son ironie à travers la ponctuation : le tiret et les guillemets isolent et mettent en valeur les éléments à déchiffrer. D'une part, le tiret crée un effet de suspense qui attire notre attention, suggérant que la suite a quelque chose de remarquable. D'autre part, les

guillemets servent traditionnellement à introduire un élément extérieur au discours, en soulignant son caractère étranger : ici De Quincey souligne le fait que quand il déclare les tarifs tout à fait honnêtes, il rapporte le point de vue de l'usurier Juif et non le sien. Il établit ensuite une liste d'hypothèses invraisemblables, suggérant l'absurdité de ces prétentions, et le coût réellement exorbitant de ces services. La note se termine avec humour, l'incongruité de la facture en faisant un objet de curiosité (et même, dans l'édition de 1821, une pièce de musée) : « I still keep it in a cabinet of natural curiosities, and sometime or other I believe I shall present it to the British museum ».

L'ironie permet une affirmation de soi dans la différenciation et l'opposition, dont le conflit est la manifestation la plus visible : le discours contredit est tenu par un Autre rejeté, discrédité, tandis que le « je » fait deviner sa voix dans le sous-entendu. L'ironie permet de s'affirmer en se différenciant des Autres : elle met à distance ce qui est étranger, et crée par contraste un faisceau de définitions négatives de soi : De Quincey se définit comme n'étant ni gallois, ni vieux, ni juif, ni malais, ni avocat, ni maître d'école, ni tuteur, ni censeur, etc. Le plus souvent, l'ironie de De Quincey est une arme rétrospective : les conflits appartiennent au passé, et la seule issue qui reste à trouver est celle d'une paix intérieure. En dehors de quelques remarques acerbes dans des éditoriaux politiques, l'ironie conflictuelle appartient donc aux écrits sur soi.

Certains passages sont particulièrement violents. Il s'agit toujours d'un conflit dans lequel De Quincey se trouve personnellement impliqué : il se défend contre une attaque directe. De Quincey affirme d'ailleurs qu'une critique particulièrement violente repose presque toujours sur une animosité personnelle, même quand l'auteur ne l'admet pas, et associe volontiers les deux : « all readers will suspect a personal feud as underlying such intemperate language » (XVIII « China » 135), « Pope's satire (...) was personal and vindictive » (XVIII « Table-Talk » 33). C'est notamment le cas quand il répond à Coleridge, qui l'accuse d'être devenu dépendant à l'opium par attrait du plaisir sensuel, et non par usage médical (contrairement à Coleridge lui-même). Dans la deuxième édition des *Confessions*, De Quincey parodie les accusations de Coleridge, mettant en avant l'hypocrisie de ce dernier à vouloir se déculpabiliser à ses dépens :

'Know all men by these presents, that I, STC, *a noticeable man, with large grey eyes*, am a licensed opium-eater ; whereas this other man is a buccaneer, a pirate,

a flibustier, and can have none but a forged licence in his disreputable pocket. In the name of Virtue, arrest him!’ (II C2 106)

Le sujet est sensible, et la violence de la réponse est à la mesure du sentiment d’injustice que ressent De Quincey. A la mauvaise foi de Coleridge s’ajoute sans doute l’amertume d’être traité différemment par la critique ; un traitement déjà sensible à l’époque et qui n’a fait que s’accroître dans la reconnaissance de la postérité : le premier réflexe de la majorité des critiques est d’opposer opium et Romantisme dans les *Confessions*, tandis que *Kubla Khan* a très vite été accueilli comme un chef d’œuvre et intégré au canon romantique ; faut-il y voir la reconnaissance de la proximité des deux poètes, du fait que leurs poèmes respectifs parfois se répondent, ainsi que de la publication de « The Rime of the Ancient Mariner » au sein de *Lyrical Ballads* ? C’est comme si l’opiomanie de l’un était subversive, et celle de l’autre acceptable. De Quincey y a cependant lui-même contribué, comme le remarque Nigel Leask : « he was writing, after all, in the character of an “opium-eater”, unlike Coleridge »²⁴. Il se met en scène comme opiomane et joue sur le succès des *Confessions* en signant « le Mangeur d’opium anglais » dans les articles suivants. Surtout, Alethea Hayter souligne que De Quincey associe explicitement opium et créativité, alors que pour Coleridge, l’opium ne fait pas vraiment partie de l’œuvre, et reste cantonné au contexte de publication :

Coleridge, the most intellectual writer that ever took opium, gave comparatively little thought to whether, or how, it affected his imagination. (...) De Quincey was the first writer, and he is perhaps still the only one, to study deliberately, from within his personal experience, the ways in which dreams and visions are formed, how opium helps to form them and intensifies them, and how they are then re-composed in conscious art.

The opium habit was the great preoccupation of De Quincey’s life, but it was only one of many elements in the huge complex of Coleridge’s thoughts and emotions.²⁵

La parodie de Coleridge s’enrichit d’une citation de Wordsworth, référencée en note : « *a noticeable man, with large grey eyes* » ; « See Wordsworth’s exquisite picture of S.T.C. and himself as occasional denizens in the ‘Castle of Indolence’ »²⁶. C’est comme si Coleridge basait son bon droit en partie sur son apparence physique, mais surtout sur le fait qu’il fait partie de l’œuvre de Wordsworth. Coleridge aurait, en

²⁴ LEASK, Nigel. « “Murdering One’s Double”: De Quincey’s “Confessions of an Opium-Eater” and S.T. Coleridge’s “Biographia Literaria” ». *Prose Studies* 13.3 (1990): 85.

²⁵ HAYTER, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*. London: Faber & Faber, 1969, 103, 195.

²⁶ « Stanza Written In My Pocket Copy of Thompson’s “Castle of Indolence” » 8.

sorte, la caution de Wordsworth. La citation redouble donc l'ironie du passage puisque l'opiomanie de Coleridge avait été l'une des causes du refroidissement des relations entre les deux poètes. S'ensuit une parodie de dialogue philosophique :

'Oh, sir,' would plead the suppliant porter – suppliant, yet semi-imperative (for equally if he *did*, and if he did *not*, show fight, the poor man's daily 5s. seemed endangered) '– really you must not; consider, sir, your wife and –'

Transcendental Philosopher. Wife? What wife? I have no wife.

Porter. But, really now, you must not, sir. Didn't you say no longer ago than yesterday –

Transcend. Philos. Pooh, pooh! Yesterday is a long time ago. Are you aware, my man, that people are known to have dropped down dead for timely want of opium?

Porter. Ay, but you tell't me not to hearken –

Transcend. Philos. Oh, nonsense. An emergency, a shocking emergency, has arisen – quite unlooked for. No matter what I told you in times long past. That, which I *now* tell you, is – that, if you don't remove that arm of yours from the doorway of this most respectable druggist, I shall have a good ground of action against you for assault and battery. (II C2 108)

Ce passage ressort particulièrement dans le texte du fait que De Quincey a écrit très peu de dialogues dans l'ensemble de son œuvre : il préfère en général le discours indirect. Coleridge est ici mis en scène en tant que « philosophe transcendantal ». L'appellation est bien sûr grandiloquente et ironique : le but est de nous présenter, par contraste, un homme purement matérialiste, plein de mauvaise foi, et qui ne se soucie que du présent, de lui-même, et surtout d'obtenir sa dose d'opium. De plus, en utilisant des abréviations De Quincey use de familiarité et rabaisse encore les prétentions du philosophe.

C'est la deuxième fois que De Quincey rapporte cette anecdote du domestique chargé par Coleridge de lui interdire physiquement tout accès aux pharmacies, et donc à l'opium. La parodie contraste fortement avec la première version, où De Quincey adopte un ton sérieux et beaucoup plus mesuré. Au lieu de ridiculiser les deux protagonistes, il admet que la mesure contribua en effet pour un temps à un usage plus modéré de l'opium chez Coleridge, et expose la situation de façon plutôt valorisante, le domestique devenant le double, ou plutôt la projection, du poète : « the delegated man, the external conscience, as it were, of Coleridge » (X « Samuel Taylor Coleridge [IV] » 337). La violence du ton correspond également à un changement de stratégie : au lieu de se comparer à cet autre Mangeur d'opium anglais qu'est Coleridge, comme il le fait implicitement (quoique sans le nommer)

dans les *Confessions* de 1821²⁷, il souhaite s'en différencier fortement, le pointer du doigt comme l'Autre, le mauvais utilisateur de l'opium, quitte à paraître manquer de recul et d'objectivité en adoptant un ton outrancier. Le dialogue permet de reporter l'excès sur Coleridge en plaçant les mots directement dans sa bouche : c'est lui qui est hystérique. La forme choisie introduit également un élément ludique : en se penchant sur le dilemme du malheureux domestique, en faisant allusion à *Othello* de Shakespeare (« What wife? I have no wife »), et en développant une série d'arguments absurdes, De Quincey prend une distance avec la scène et adoucit l'amertume de ses propos ; on sent que déjà la rancœur s'adoucit grâce au plaisir du jeu littéraire.

La critique de l'ironiste s'accompagne d'un sourire de supériorité (morale et / ou intellectuelle) sur ce qu'il dénonce ; ce qui semble ridicule est également estimé inférieur. L'ironie sert ainsi une réécriture ou recreation de la réalité : elle permet à De Quincey d'inverser le rapport de force en sa faveur, et de montrer par exemple que s'il a été la victime impuissante de l'usurier, il n'en était pas dupe ; et c'est maintenant ce dernier qui est l'objet impuissant de la manipulation verbale, et utilisé par De Quincey pour ses desseins littéraires. De Quincey renverse ainsi la situation réelle, dans laquelle il était le pion de l'usurier, dont l'objectif était d'entrer en relation avec les amis nobles censés apporter leur caution :

the Jew's final object being, as I now suppose, not the trifling profit he could expect to make by me, but the prospect of establishing a connection with my noble friend, whose immense expectations were well known to him. (II C1 29 / C2 207)

Bien que le rapport de force recréé par les mots reste du domaine de la rhétorique et de la compensation imaginaire, il permet à De Quincey non seulement de rétablir son bon droit, mais encore de rétablir une supériorité réelle, morale et intellectuelle, qui légitime la moquerie et place l'auteur en position d'autorité. D'une part, le décalage constitutif de l'ironie, les manipulations verbales qu'elle permet (jeux de mots, inversions, rapprochements inopinés), et que De Quincey aime combiner à des références à sa culture classique, mettent en valeur son agilité intellectuelle. D'autre part, l'ironie se veut une marque d'objectivité, et la preuve d'un certain détachement : De Quincey assure que ce qu'il dénonce ne l'atteint pas, le

²⁷ Grâce à une note de bas de page qui disparaît de l'édition de 1856 : « there is one celebrated man of the present day who, if all be true which is reported of him, has greatly exceeded me in quantity » (II C1 [note] 10).

rendant d'autant plus apte à juger. Grâce à l'ironie, De Quincey devient celui qui dévoile la vérité, comme il sied à un philosophe : « my life has been, on the whole, the life of a philosopher » (II C1 10 / C2 95). Il se compare d'ailleurs à Socrate, revendiquant la même ouverture d'esprit :

from my very earliest childhood it has been my pride to converse familiarly, *more Socratico*, with all human beings, man, woman and child, that chance might fling in my way: [a practice which is friendly to the knowledge of human nature, to good feelings, and to that frankness of address which becomes a man who would be thought a philosopher]. For a philosopher should not see with the eyes of the poor liminary creature calling himself a man of the world, and filled with narrow and self-regarding prejudices of birth and education, but should look upon himself as a Catholic creature, and as standing in an equal relation to high and low, to educated and uneducated, to the guilty and the innocent. (II C1 25 / C2 202. Les mots entre crochets ont été supprimés de la deuxième édition)

Ainsi la critique sévère que fait De Quincey d'un vieux couple gallois (« churlish faces », « harsh demeanour ») en qui il voit des gens revêches aux affections corrompues et desséchées, se trouve-t-elle justifiée et aiguisée par une démonstration de sa supériorité intellectuelle et la suggestion de leur manque de cœur : « I easily understood that my talent for writing love-letters would do as little to recommend me, with two grave sexagenarian Welsh Methodists, as my Greek Sapphics or Alcaics » (II C1 21 / C2 186).

De Quincey a soin de préciser qu'il pratiquait déjà l'ironie dans sa jeunesse, et les jeux de mots cités prennent valeur d'argument : ils sont là pour démontrer que même dans les pires moments, il a toujours gardé le sens de l'humour, et pour souligner sa précocité intellectuelle, sa gaieté naturelle et son courage (il est censé être à l'époque dans un état de souffrance permanent). Peu importe alors que ces passages nous fassent rire ou non, leur efficacité est ailleurs ; de fait, l'explicitation qui les accompagne peut leur ôter tout caractère ironique, car il n'y a plus de sous-entendu.

Railler le lecteur pour le rallier à sa cause : provocation et manipulation

De Quincey se montre insolent non seulement envers les figures d'autorité de son passé, mais également envers son lecteur. Dès les premières lignes de son Journal intime, écrit en 1803 à l'âge de 17 ans, (I « Diary » 7-69), il pose en principe l'autonomie de l'auteur, peu soucieux de plaire au public : « I suppose previously that

the reader admits the fundamental points on which [my system] is grounded ; and, even though he should not, I don't care a damn » (I « Diary » 12). L'ironie contribue donc à une stratégie globale de provocation et d'insolence. On pourrait dire que toute ironie est teintée de provocation, soit parce que l'auteur se montre irrespectueux, soit parce qu'il provoque son interlocuteur pour le faire réagir. N'est-elle pas basée sur une incongruité, soit une im-pertinence ? Le thème de l'opium en fournit les exemples les plus frappants. De Quincey fait ainsi le parallèle entre la drogue et un moraliste : « An inhuman moralist I can no more endure in my nervous state than opium that has not been boiled » (II C1 55 / C2 232). Plus loin, il assimile l'opium au bonheur, dont il fait ainsi non seulement une drogue, mais encore une maladie incurable et un poison :

But I, who have taken happiness, both in a solid and a liquid shape, both boiled and unboiled, both East India and Turkey – who have conducted my experiments upon this interesting subject with a sort of galvanic battery, and have, for the general benefit of the world, inoculated myself, as it were, with the poison of 8000 drops of laudanum per day (just, for the same reason, as a French surgeon inoculated himself lately with cancer – an English one, twenty years ago, with plague – and a third, I know not of what nation, with hydrophobia), *I*, it will be admitted, must surely know what happiness is, if anybody does. (II C1 58 / C2²⁸ 236)

L'ironie est une façon de tout se permettre, et c'est ce que fait De Quincey dans son essai sur le style, où il compare le lecteur à un cheval rétif, éperonné par l'auteur : « Anything may be borne in metaphor. Figuratively, one may kick a man without offence. There are no limits to allegorical patience » (XII « On Style » 46). L'affirmation, elle-même insolemment ironique, est excessive, et De Quincey reporte sur la figure de la métaphore l'effet qui résulte réellement de la distanciation (ici ironique, mais la même chose serait vraie de l'humour) : cela fait partie du jeu. Mais en même temps le propos est assez juste. D'une part, laisser entendre qu'on ne pense pas ce qu'on dit permet de se laisser aller à quelques excès. Plus encore que l'humour, l'ironie justifie le recours à l'exagération, l'hyperbole et l'extravagance, et le passage d'un extrême à l'autre, parce qu'ils servent à souligner l'incongruité du propos et guident l'interprétation de l'interlocuteur. Toutefois, si l'excès rend l'ironie plus lisible, ou plutôt évidente, il la rend aussi bien moins subtile. L'ironie se rapproche alors de l'humour, ou bien vire au sarcasme (une forme assez violente de l'ironie que De Quincey utilise rarement). D'autre part, il y a certes des limites à la

²⁸ variantes C2 : « East Indian and Turkish », « eight thousand », « and for the same reason as », « a cancer », « a third, who was also English »

patience réelle du lecteur, surtout s'il se trouve visé personnellement, mais ce n'est pas un individu que De Quincey a en face de lui au moment où il chausse ses éperons métaphoriques : il s'adresse à une projection anonyme du lecteur, qui ne risque pas de le contrarier. Enfin et surtout, son ironie ne vexera que qui veut bien se vexer, c'est-à-dire s'identifier spontanément à la cible ridiculisée, ce qui a peu de chances d'arriver puisque l'ironie implique à la fois une mise à distance avec ce dont elle se moque et l'adhésion du lecteur : la provocation est en réalité un jeu avec le lecteur, qui permet de gagner son soutien et de le convaincre du statut d'auteur de plein droit de De Quincey.

En effet, le jeu avec le lecteur sert un art de la persuasion. Le pouvoir de conviction de l'ironie vient en partie de l'investissement du lecteur dans l'interprétation du sous-entendu : nous disposons d'une marge d'interprétation, comme le démontre Booth discutant l'exemple de l'expression ironique de Johnson, « Holy Bolingbroke » :

[« Holy Bolingbroke »] is a kind of contradiction, but by no means strictly an opposite, of a wide range of views, all the way from “not always as virtuous as he ought to be” to “vile”. All readers will be required to reconstruct the message in a form that goes against Bolingbroke, but each will reconstruct it according to his own estimate of the man. And each will be likely to assume that Johnson sees it in the same way, thus adding to his negative judgement (...) the strength of his pleasure in joining the shrewd ironist.²⁹

On peut transposer cette analyse au « Holy Hannah » appliqué à Hannah More, et que De Quincey reprend avec jubilation dans « Mrs Hannah More » (IX 333, 334) et dans une lettre aux Wordsworth³⁰. L'ironie fonctionne comme une double négation, procédé apprécié par les ironistes. Contrairement aux mathématiques où deux négations se transforment en un positif, en linguistique une double négation n'est jamais totalement équivalente à sa traduction par une tournure directe : chaque négation porte un supplément de sens qui laisse une trace dans l'esprit. L'ironie laisse donc une large marge d'appréciation au lecteur : ainsi le portrait de l'avocat malhonnête varie, selon notre goût, de la sympathique crapule à l'escroc sans scrupules. Le lecteur investit l'espace que lui laisse l'auteur. Comme le souligne Hazlitt, plus l'ironie implique l'interlocuteur, plus elle le valorise : « So wit [and irony are] often the more forcible and pointed for being dry and serious, for it then seems

²⁹ BOOTH, W. C. *A Rhetoric of Irony*, op. cit., 29.

³⁰ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship, with the Letters of Thomas De Quincey to the Wordsworth Family*. Berkeley: University of California Press, 1962, 240.

as if the speaker himself had no intention in it, and we were the first to find it out » (« On Wit and Humour » 8).

Pourtant le lecteur n'est pas vraiment libre de son interprétation, ce n'est qu'un leurre. Comme le décrit Jankélévitch, l'ironie est un habile « instinct de mimétisme : s'adapter aux auditeurs pour que les auditeurs s'adaptent à soi »³¹ ; en d'autres termes, une forme de manipulation. Ironiser consiste toujours à contredire par anticipation un point de vue opposé. Quand De Quincey critique l'avocat ou son tuteur, il donne un point de vue contraire au sien, simplement rédigé de manière à le discréditer (en employant des termes contradictoires, ou en inversant les valeurs morales, faisant par exemple, du sens du devoir, un plaisir et un luxe). De même qu'il apprécie les questions rhétoriques, on peut dire que grâce à l'ironie il fait de l'argumentation 'orientée' : l'ironie comprend en miniature un débat et sa conclusion, et mime un combat gagné d'avance. En d'autres termes : « l'ironiste (...) crée artificiellement l'obstacle, sans lequel il n'est pas d'actualisation éprouvée ni de réussite convaincante »³². De Quincey sait apprécier et employer cette stratégie dès l'enfance pour pimenter son quotidien ; il est à la fois conscient de la possibilité que cela lui offre de faire entrer le lecteur dans sa logique, et de ce que cela peut avoir de critiquable :

what I wanted the quarrel for was the luxury of a reconciliation; a hill cannot be had, you know, without going to the expense of a valley. And (...) how, but through such a purgatory, could one win the paradise of her returning smiles? (XV SUSP 190)

For in no way is truth more apt to suffer, or the just advantages of an argument to be forfeited, than by accepting unawares the laws or the course and direction of a dispute from one's antagonist. (V « [Review of the *Edinburgh Review* for June 1827 II] » 17)

Parfois la manipulation va plus loin, et nous induit carrément en erreur. La mention de la rumeur devrait inciter le lecteur à se méfier : « it is rightly judged that I must be living on my private fortune ; I am so classed by my neighbours » (II C1 53 / C2 230). Dans cette définition indirecte peu commune, la structure de l'ironie traditionnelle est inversée : au lieu de nous donner une information fausse à décrypter, il nous donne une information véridique comme si elle était fausse. Il poursuit : « yes, in popular estimation, I am X.Y.Z., esquire ». Cette fois, la conclusion est aussi flatteuse qu'erronée, comme nous l'apprenons dans *Autobiographical*

³¹ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, op. cit., 102.

³² *Ibid*, 80.

Sketches, où De Quincey raconte sa réaction en récupérant les livres qu'il a prêtés à Coleridge :

he duly inscribed my name in the blank leaves of every volume; a fact which became rather painfully made known to me; for, as he had chosen to dub me *Esquire*, many years after this, it cost myself and a female friend some weeks of labour to hunt out these multitudinous memorials, and to erase this heraldic addition; which else had the appearance to a stranger of having been conferred by myself. (XIX AS 338)

Comme toutes les rumeurs, celle-ci n'est pas complètement fondée : pourtant, De Quincey nous encourage à croire à la conclusion de la rumeur, puisque les prémisses sont justes ; et surtout, le lecteur (hors le cercle restreint des intimes) ne dispose pas avant 1854 de l'information lui permettant de séparer le vrai du faux³³, même s'il sait bien par ailleurs que l'auteur ne s'appelle pas « X.Y.Z. » Dans cet exemple, la ressemblance avec la double négation est particulièrement frappante. Affirmant que cette description *n'est pas sans ressemblance avec l'auteur*, De Quincey nous livre un portrait qui n'est ni tout à fait conforme à la réalité, ni vraiment différent, tout en laissant au lecteur l'appréciation du degré de ressemblance ou d'invraisemblance, et la responsabilité de rétablir la vérité.

Par ailleurs, parce qu'elle est une approche indirecte, l'ironie permet à De Quincey de remplacer les termes désagréables par des expressions édulcorées, et de nier une partie au moins de la réalité, au moyen de périphrases qui contournent l'objet du discours. Dans sa description de l'avocat, De Quincey met en œuvre une double stratégie de contournement et de détournement :

Reader, he was one of those anomalous practitioners in lower departments of the law, who – what shall I say? – who, on prudential reasons, or from necessity, deny themselves all indulgence in the luxury of too delicate a conscience: (a periphrasis which might be abridged considerably, but *that* I leave to the reader's taste)³⁴ (II C1 23 / C2 201)

D'une part, il retarde la description au moyen d'une périphrase, interrompue par une question rhétorique, dont l'insertion entre tirets ralentit le rythme de la phrase et matérialise son hésitation feinte. D'autre part, en faisant appel au goût du lecteur

³³ D'où la variante humoristique en 1856 : « by the courtesy of modern England, I am usually addressed on letters &c., *Esquire* though having, I fear, in the rigorous constructions of heralds, antique or antic, dressed like the knaves of spades or diamonds, but slender pretensions to that distinguished honour » (II C2 230).

³⁴ Les mots entre tirets et entre parenthèses ne figurent pas dans C2.

et en soulignant la longueur de la phrase, il tend à rejeter la désapprobation que pourrait susciter le personnage sur des questions stylistiques.

Sa rhétorique éminemment sélective peut aussi amener l'ironie à l'opposé de la périphrase, vers la logique synthétique du non-dit, qui sous-tend les raccourcis du mot d'esprit. Ainsi De Quincey fait-il oublier ce qu'il a pu ressentir par le passé et qui pourrait l'embarrasser rétrospectivement : par exemple, dans les *Confessions*, sa crédulité face aux usuriers juifs, pourtant bien naturelle pour un adolescent ignorant du monde. Dans les deux cas, les réalités recouvertes restent encore présentes en arrière-plan, mais la distanciation mise en œuvre permet de relativiser les défauts des uns et des autres, ou d'escamoter discrètement les petits détails embarrassants.

L'ironie est certainement plus efficace qu'un argumentaire minutieux : le besoin de justifier chaque détail, additionné au plaisir de distinguer la moindre nuance et de souligner toute apparence de contradiction, peuvent entraîner De Quincey dans des raisonnements alambiqués assez lassants pour le lecteur moderne, et qui n'a pas toujours séduit ses contemporains non plus. C'est un défaut qui n'épargne pas totalement les passages légers : De Quincey s'amuse parfois de nuances qui nécessitent un long développement pour les expliquer au lecteur. La concision de l'ironie lui permet alors d'être plus efficace que dans les passages humoristiques. De Quincey est donc parfois plus convaincant quand il ironise que quand il raisonne : un comble pour un philosophe, ou « un homme qui voudrait passer pour un philosophe », même quand il se réclame de Socrate. L'ironie socratique se base sur la logique et sur la découverte de la vérité déjà présente en chacun : en interrogeant son interlocuteur, Socrate lui ouvre les yeux sur ses contradictions, et l'amène à rejeter ses croyances comme autant de préjugés irréflechis. On est loin des présupposés de l'ironie rhétorique, qui n'hésitent pas à jouer sur nos préjugés quand l'occasion se présente. Le fait est que l'ironie ne se préoccupe pas de la vérité : elle règle la question par avance pour justifier « sa » vérité. L'ironie rhétorique a aussi l'avantage d'un argument d'autant plus efficace qu'il est discret : le non-dit. Comme l'implicite conditionne son existence, l'ironie justifie de ne rapporter que ce qui l'arrange, ainsi que l'exprimait Jankélévitch : « et alors même qu'on devrait tout dire, l'ironie sait qu'on ne le peut pas »³⁵. L'ironie est un art rhétorique, ce que De Quincey définit comme un art subjectif, et non objectif : « they

³⁵ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie, op. cit.*, 91.

do not affect the thing which is to be surveyed, but the eye of him who is to survey » (VI « Elements of Rhetoric » 160). La rhétorique se justifie dans les domaines qui échappent par essence à toute certitude et demeurent fondamentalement indécidables, comme la morale ou l'art. Il ne s'agit pas de prouver qu'une chose est vraie ou fausse, mais seulement de nous en convaincre. La porte est ouverte à quelques abus. Mais même l'ironie socratique est une forme de manipulation : De Quincey reproche à Platon d'avoir orienté ses dialogues, car Socrate y a trop facilement raison. Répétons-le, l'ironiste n'est pas un menteur : mais qui contrôle les prémisses du débat, en contrôle aussi le déroulement et l'issue. Pour De Quincey, la forme de l'argument socratique tend elle aussi à faire sourire : « Suffer me therefore, Phaedrus, in a Socratic way, to extort an assent from your own arguments – allow me to drive you into an absurdity » (« IV Dialogues of Three Templars on Political Economy 98-99 »). Cet article économique est un des rares écrits où De Quincey fait usage du dialogue : De Quincey se réapproprie le dialogue socratique pour suggérer une approche philosophique de l'économie.

La force de persuasion de l'ironie (ainsi que de l'humour) ne repose pas sur le raisonnement, mais sur le rire (dans le cas de l'ironie, on parle plutôt de sourire, mais l'effet produit est similaire). Pour reprendre la formule de Mercier-Leca, l'ironiste fait rire au lieu de faire réfléchir : « Le rire est une arme de guerre qui interdit aux rieurs de s'interroger, car, sidérés, ils ne savent pas bien de quoi ils rient »³⁶. Quand De Quincey décrit l'évêque de Bangor comme « a splendid pluralist, armed with diocesan thunder and lightning » (II C2 177), peu nous importe que l'évêque ait mérité ou non d'être ridiculisé : l'image s'impose irrésistiblement, et notre rire prouve notre adhésion. L'ironiste est dégagé de l'exigence de vérité du philosophe : il lui suffit de faire la démonstration de son esprit et de sa supériorité sur sa victime pour faire triompher sa vision des choses.

L'ironie est aussi très convaincante pour une autre raison : il est impossible d'y répondre par un argument rationnel, puisque son propre argument ne l'est pas : elle a donc toujours le dernier mot face à la raison. Même s'il n'est pas convaincu, l'interlocuteur ne peut pas contredire l'ironiste ; et s'il prend la mouche, il se montre à son désavantage. Ainsi un voyageur gallois, victime d'un canular et qui soupçonne que De Quincey se moque de lui, ne peut que se réfugier derrière une dignité un peu raide :

³⁶ MERCIER-LECA, Florence. *L'Ironie, op. cit.*, 72.

And when I hinted at the 10th of Edward III chap. 15, for regulating the precedence of coaches, as being probably the statute relied on for the capital punishment of such offences, he replied dryly – That if the attempt to pass a mail was really treasonable, it was a pity that the Tallyho appeared to have so imperfect an acquaintance with the law. (XVI EMC 416)

Le Gallois, qui se braque contre l'insolence de De Quincey, se met lui-même dans une position de faiblesse, puisque seule une réaction ironique le remettrait à égalité avec De Quincey : « though it is untrue that 'a sneer cannot be answered', the answer too often imposes circumlocution » (XIII « Cicero » 164). L'argument ironique est aussi injuste que cruellement efficace, car il est à la fois irrationnel et irréfutable (on ne peut répondre rationnellement à quelque chose qui ne l'est pas). L'ironie permet une vivacité d'esprit qui répond à tout. De Quincey non seulement l'emploie volontiers, mais encore en reconnaît la supériorité même lorsqu'il en est lui-même victime à l'occasion : « Angry I was, though forced to laugh. But of what use is anger or argument in a duel with female criticism? Our ponderous masculine wits are no match for the mercurial fancy of women » (XIX AS « The Priory » 266). Cette remarque rappelle un passage où il est cette fois du côté de la légèreté grâce à sa jeunesse, dans une confrontation épistolaire imaginaire avec l'évêque : « the Episcopal hulk lying motionless on the water like a huge three-decker, not able to return a gun, whilst I, as a light agile frigate, should have sailed round and round him, and raked him at pleasure, as opportunity offered » (II C2 177).

Persuadé, et nous persuadant, de son bon droit, l'ironiste crée artificiellement sa propre autorité, jusqu'à ce que l'insolence devienne à elle seule une assertion d'autorité :

We, on our parts (we, the collective mail, I mean) did our utmost to exalt the idea of our privileges by the insolence with which we wielded them. (...) and the agent in each particular insolence of the moment, was viewed reverentially, as one having authority. (XVI EMC 414)

De plus, si l'on en croit Mercier-Leca, tout ironiste désire une « absolution »³⁷ qui lui permette de ne plus avoir à avancer d'arguments pour se justifier : une tentation certaine pour De Quincey, qui semble se sentir toujours coupable. Il peut en tout cas se permettre de ne pas se prendre entièrement au sérieux pendant son récit sur la nature et les effets de l'opium, entrecoupé de passages humoristiques et ironiques, malgré son désir évident que le lecteur, lui, prenne son discours au sérieux : le besoin de convaincre n'est pas incompatible avec le désir de distraire le

³⁷ *Ibid.*, 72.

lecteur. L'ironie lui permet de poser son autorité sans avoir à en faire la démonstration. De Quincey revendique ainsi son expertise médicale en matière d'opium, en suggérant la pauvreté et les préjugés des pseudo-spécialistes, tous des scientifiques suffisants ; le ton désinvolte se veut l'expression d'une supériorité consciente, chez un auteur sûr de son bon droit :

In like manner (...) it has been repeatedly affirmed by the learned, that opium is a dusky brown in colour; and this, take notice, I grant : secondly, that it is rather dear : which also I grant (...) These weighty propositions are, all and singular true : I cannot gainsay them : and truth ever was, and will be, commendable. But in these theorems, I believe we have exhausted the stock of knowledge as yet accumulated by man on the subject. And therefore, worthy doctors, as there seems to be room for further discoveries, stand aside, and allow me to come forward and lecture on this matter. (II C1 43-44 / C2 219)

De ce point de vue, la légèreté de certains passages des *Confessions* prend tout son sens. De Quincey aurait pu utiliser la légèreté pour raconter l'enchaînement de sa vie, et le pathos pour les moments déclencheurs qui ont conditionné tout le reste : il choisit de faire l'inverse. Ironie et humour se multiplient dans les moments cruciaux : sa fugue de l'école, sa première prise d'opium, la visite du Malais, les causes immédiates de son addiction, ou encore le retour à la poste du mandat adressé à « *Monsieur Monsieur Quincey* » (*sic*) ; autant de moments clé de sa vie et du récit, où De Quincey a absolument besoin d'emporter l'adhésion du lecteur : « this critical part of my story », « This is the point of my narrative on which, as respects my self-justification, the whole of what follows may be said to hinge » (II C1 53-54). En se reposant sur la force de persuasion de l'ironie et du rire plutôt que sur l'émotion, De Quincey prend le risque que le lecteur se détache du récit, mais la légèreté peut aussi susciter l'indulgence du lecteur, qui est mis de bonne humeur.

Une autre manière d'obtenir cette indulgence est l'ironie sur soi, ou autodérision : une forme de négociation avec le lecteur pour établir la valeur de l'auteur, car elle permet de dire du mal de soi sans se déprécier, ou au contraire de dire du bien de soi, sans avoir l'air de se vanter ; puisqu'on sous-entend qu'on ne pense pas vraiment ce qu'on dit. L'autodérision permet à De Quincey de se revaloriser aux yeux du lecteur, de montrer qu'il a pleinement conscience de ses défauts, aussi bien personnels qu'intellectuels et littéraires, tout en les relativisant grâce à la mise à distance ironique ; ces défauts se transforment alors en une source de plaisir, et le lecteur ne peut que lui pardonner. De Quincey plaisante ainsi avec une fausse mauvaise foi sur son écriture : « This seems a digression (...) But, luckily,

it is not one of *my* sins » (XVI « Milton vs. Southey and Landor » 54). L'ironie va de pair avec un jeu rhétorique : en utilisant une notion morale excessive de péché, elle encourage le lecteur à faire l'excès inverse, en étant peut-être un peu plus indulgent envers des écrits réellement très digressifs.

Si elle se veut modeste, l'autodérision n'est pas incompatible avec la présomption de supériorité de l'ironie. De Quincey, amoureux des paradoxes, a bien conscience que l'autodérision est un mélange paradoxal de supériorité et d'humilité, et il en joue à d'autres occasions, exprimant une prise de conscience ironique de ses propres prétentions, par exemple dans cette affirmation de ses capacités intellectuelles : « I, that hold myself a *doctor seraphicus*, and also *inexpugnabilis* upon quilllets of logic » (XVI « Protestantism I » [note] 231). De Quincey déstabilise sa propre affirmation d'une logique irréprochable, mais justement parce qu'il en rit lui-même, le lecteur tend à lui en accorder le bénéfice. Dans un autre texte, il désamorce l'impression de vanité que peut donner la critique, par une déclaration d'humilité qui rappelle l'autodérision de Lamb :

Meantime, by what accident, so foreign to my nature, do I find myself laying foundations towards a higher valuation of my own workmanship [than Rousseau's and Saint Augustine's] ? Oh, reader, I have been talking idly. I care not for any valuation that depends upon comparison with others. Place me where you will, on the scale of comparison (XX Prefaces from *Selections Grave and Gay*. I. AS, Preface, 16).

On peut d'ailleurs se demander si l'autodérision, la capacité à ne pas se prendre au sérieux, ne constitue pas une précaution indispensable pour en retour être pris au sérieux, quand on se vante d'être opiomane. De Quincey indique qu'il est capable de recul sur lui-même : une mise à distance saine, signe de maturité et d'équilibre.

« Je est un autre » : la confrontation ironique avec soi-même

L'autodérision n'est pas toujours ludique ou stratégique. En tant que réponse à une crise identitaire, les écrits autobiographiques aboutissent à un résultat mitigé, car ils construisent une identité aussi hétérogène que le reste de l'œuvre : De Quincey a du mal à concevoir son identité comme un tout cohérent. Dans les *Confessions*, l'essayiste endosse des caractères contradictoires (pécheur repent et guide spirituel, paria et noble, philosophe et opiomane), comme s'il n'avait pas d'identité profonde mais une série de masques et de rôles : « Now draw up the curtain, and

you shall see me in a new character » (II C1 55 / C2 233). Les *Confessions* présentent donc une identité disjointe, fragmentée, et conflictuelle, les deux premières pages contenant pas moins de sept occurrences des expressions suivantes : « self-humiliation », « self-respecting », « self-accusation », « self-conquest », « self-indulgence ». Dans les écrits suivants, De Quincey opte pour une présentation plus classique et présente cette fois un portrait cohérent, mais ces textes ne parviennent pas à dépasser une ligne de fracture irréparable, celle de son opiomanie :

But the years came – for I have lived too long, reader, in relation to many things! and the report of me would have been better, or more uniform at least, had I died some twenty years ago – the years came in which circumstances made me an opium-eater. (XI LR V : « Southey, Wordsworth and Coleridge » 135)

L'opium n'est sans doute pas seul en cause, mais c'est sur lui que se focalise l'attention, d'une part parce que De Quincey l'a mis en avant comme le premier élément de son identité, d'autre part parce qu'il est le symbole d'une désillusion générale : la fin de sa relation avec Wordsworth, la nécessité de travailler, l'endettement chronique, et l'impression d'avoir trahi ses ambitions et son potentiel. Plus on approche de ce moment, plus le récit autobiographique se perd dans la digression, se dissimule derrière le portrait de ses illustres contemporains, et d'un écrit à l'autre, retourne à l'enfance³⁸.

De plus, dans les textes où il parle le plus de lui-même, De Quincey nous propose des extraits ou des épisodes de sa vie, tout en nous rappelant systématiquement qu'ils s'insèrent dans une autobiographie complète qu'il n'écrira pourtant jamais : « extract from the life of a scholar » pour les *Confessions*, « Sketches of Life and Manners from the Autobiography », « being a Sequel to the *Confessions* » pour « *Suspiria de Profundis* » et « *The English Mail-Coach* », « *Sketches from Childhood* » encore. De la même façon, il multiplie les « esquisses » biographiques sur ses contemporains ; autant d'instantanés qu'il n'est pas obligé de réinsérer dans une structure cohérente potentiellement défectueuse (que la faute en revienne à l'auteur, ou au sujet), et qui constituent une esthétique du fragment à la fois romantique, et en vogue à l'époque :

³⁸ M. Blanchot fait la même observation sur Rousseau : « S'il ne cesse d'écrire sur lui-même, recommençant inlassablement son autobiographie à un certain moment toujours interrompue, c'est qu'il est incessamment et fiévreusement en quête de ce commencement qui lui fait toujours défaut quand il l'exprime » (*Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, 65).

Where the whole is offered as a *sketch*, an action would not lie. A sketch, by its very name, is understood to be a fragmentary thing: it is a *torso*, which may want the head, or the feet, or the arm, and still remain a marketable piece of sculpture. In buying a horse, you may look into his mouth, but not in buying a *torso*: for, if all his teeth have been gone for ten centuries, which would certainly operate in the way of discount upon the price of a horse, very possibly the loss would be urged as a good ground for an *extra* premium upon the torso. (XVII SFC 100-101)

La dispersion du récit autobiographique dans des articles distincts publiés à des années d'écart en accentue encore l'aspect discontinu. En ce sens les *Confessions* (et peut-être tous les textes autobiographiques, considérés comme parties d'un tout) ne sont pas tant « un extrait de l'autobiographie d'un érudit » qu'une suite d'autoportraits, si « l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi »³⁹. La trame invisible qui relierait tous ces moments entre eux, la cohérence de sa vie, elle, n'apparaît pas. C'est flagrant dans les *Confessions*, c'est-à-dire précisément le texte qui parcourt le plus grand nombre d'années, et où il aboutit à une mosaïque de portraits juxtaposés et déconnectés. Toute tentative de donner un sens à sa vie, de voir sa personnalité comme un tout cohérent, se heurte toujours à ce scandale : l'impossibilité de réconcilier l'enfant qu'il était et l'adulte qu'il est devenu.

Comme dans la célèbre formule de Rimbaud, De Quincey a donc également des comptes à régler avec lui-même. Dans le récit autobiographique, De Quincey utilise l'autodérision afin de mettre en concurrence son passé et son présent, et ainsi affirmer la supériorité du présent. Il choisit de se moquer de l'enfant, puis de l'adolescent qu'il était, afin d'opposer ses erreurs passées à sa sagesse présente, et d'exposer aux yeux du lecteur son évolution. De Quincey n'hésite pas à combiner autodérision et satire : « However, in common with the rats, I sat rent free ». Cette remarque en rappelle une autre, au moment de la fugue, où De Quincey tient le rôle de la souris susceptible de réveiller le maître : « If but a mouse stirred » (II C1 24, 17 / C2 201, 158). Il tient également le rôle du maître (insomniaque chronique), dans la mesure où, par la suite, c'est lui-même qui aura bien du mal à dormir. La comparaison à des rongeurs, particulièrement dévalorisante, renvoie à ses mauvaises fréquentations et à l'état de parasite où le réduit sa pauvreté.

L'autodérision ressemble donc à un exercice de dédoublement schizophrène : son auteur refuse une partie de lui-même. Elle peut être extrêmement violente. De

³⁹ BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris : Seuil, 1980, 8.

Quincey emploie un ton sarcastique très agressif pour exprimer le rejet de son propre corps, dont il ne donnerait pas la carcasse à « un chien respectable » :

for a more worthless body than his own, the author is free to confess, cannot be: it is his pride to believe – that it is the very ideal of a base, crazy, despicable human system – that hardly ever could have meant to be seaworthy for two days under the ordinary storms and wear-and-tear of life : and indeed, if that were the creditable way of disposing of human bodies, he must own that he should almost be ashamed to bequeath his wretched structure to any respectable dog. (II C1 «Appendix » 81)

Cet exemple est unique et extrême : l'ironie s'estompe devant une haine de soi si grande (« bitter ridicule and contempt ») que le passage est presque à prendre littéralement. Sans doute, le dégoût de soi exprimé ici est en partie imputable à l'opium : l'addiction est synonyme de manque de contrôle de soi et de sa vie, et contribue à ses faillites successives⁴⁰. Par ailleurs, De Quincey déclare que l'opium suscite le dégoût de tout sujet considéré de façon prolongée, or il a assurément beaucoup pensé à sa vie, et a passé beaucoup de temps à en organiser le récit. Mais c'est aussi l'expression d'une frustration, en lien à un idéal purement intellectuel, détaché des contingences et vicissitudes corporelles dont le symbole est la nourriture : « the abstracting intellect, serene and absolute, emancipated from fleshly bonds (...) one of the meanest amongst human necessities » (XIX AS « William Wordsworth » 376-77). Les passions elles-mêmes devraient être détachées du corps, comme celle qu'il dit éprouver pour la poésie de Wordsworth : « pure intellectual passions » (XIX AS « William Wordsworth » 351)⁴¹.

L'ironie est dans ce cas un symptôme des multiples dualités de De Quincey, mais elle se présente le plus souvent comme un remède. C'est le cas lorsque la haine de soi ressurgit, indirectement, dans une étude d'une figure de style chez Milton et les Grecs (une répétition qui pourrait sembler une maladresse, menant à une absurdité, alors qu'elle est intentionnelle) :

Milton recurs to the same idiom, and under the same entire freedom of choice, elsewhere; particularly in this instance, which has not been pointed out: 'And

⁴⁰ Ceci étant, le terme « addiction » est ici légèrement anachronique : « in the terminology of the early nineteenth-century he had – not an opium 'addiction' – but an opium 'habit', for doctors and scientists did not begin to formulate ideas of drug addiction until the second half of the nineteenth century ». MORRISON, Robert. « De Quincey's Addiction ». *Romanticism* 17.3 (2011): 271.

⁴¹ Paul Rozenberg compare l'expression du dégoût de soi chez De Quincey et Antonin Artaud, dont il cite ce passage célèbre : « Je ne me sens pas l'appétit de la mort. Je me sens l'appétit de ne pas être, de n'être jamais tombé dans ce déduit d'abdications, d'imbécillités, de renoncations et d'obtuses rencontres qui est le moi d'Antonin Artaud » (*Le Romantisme anglais : le défi des vulnérables*. Paris : Larousse, 1973, 14).

never,' says Satan to the abhorred phantoms of Sin and Death, when crossing his path,

‘And never saw till now

Sight more detestable than him and thee.’

Now, therefore, it seems, he *had* seen a sight more detestable than this very sight.

He now looked upon something more hateful than X.Y.Z. What was it? It was X.Y.Z. (XVIII « Table-Talk » 34).

La démonstration stylistique suggère une équation sinistre : De Quincey = XYZ = « hateful » / « Sin and Death ». Mais comme elle prend la forme d'un jeu, verbal et intellectuel, à l'occasion d'un tout autre sujet, les affects négatifs sont neutralisés : la haine se transforme en abstraction et le sentiment douloureux disparaît.

Contrairement à l'ironie dirigée contre un tiers, la revalorisation de l'auteur aux dépens du personnage n'aboutit pas au total discrédit de ce dernier : De Quincey ne renie pas l'enfant et l'adolescent qu'il était, bien au contraire. L'ironie est un moyen d'assumer ses erreurs, et donc de les accepter, ainsi que leurs conséquences : tout en exprimant une forme de dépréciation de soi, ou d'autodénigrement, elle permet le plus souvent à De Quincey de dépasser ce stade. Même si certaines souffrances passées lui arrachent encore un soupir, quand il use d'ironie, De Quincey évoque ses mésaventures de jeunesse sans amertume ni cynisme, mais au contraire avec un sourire bienveillant. Par rebond, l'ironie entraîne donc une certaine revalorisation du passé.

Dans les cas extrêmes les bénéfices sont limités, mais souvent l'ironie et l'humour ont de réelles vertus thérapeutiques, que De Quincey avait d'ailleurs remarquées chez Lamb : « It seemed to liberate his spirits from some burthen of blackest melancholy which oppressed him, when he had thrown off a jest » (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 394). La légèreté équilibre une tendance à la gravité et au désespoir⁴². De Quincey valorise donc l'humour du désespoir, qui permet de rire pour ne pas pleurer : « or even if laughter *had* been possible, it would have been such laughter as often times is thrown off from the fields of the ocean – laughter that hides, or that seems to evade mustering tumult » (XV SUSP 174-5). Paradoxalement, il revendique également une « nature joyeuse » : « joyous was my nature, though overspread with a cloud of sadness » (XV SUSP 159). De Quincey

⁴² « my constitutional despondency » (XVII SFC 87), « my constitutional propensity to gloomy meditation » (XIX AS « Introduction to the World of Strife » 64), « minds morbidly meditative » (XV SUSP 155).

semble aussi avoir été conscient de ce rôle de l'ironie pour lui-même, car il sourit même de cela : « Nevertheless, I have a very reprehensible way of jesting at times in the midst of my own misery » (II C1 43). Quand il ajoute : « I shall endeavour to be as grave, if not drowsy, as fits a theme like opium », le ton humoristique désavoue la résolution de devenir sérieux, tandis que le choix de « grave » évoque un jeu de mots classique sur les sens du mot (sérieux / tombe) : renoncer à la dérision, c'est mourir un peu, d'autant plus que l'ennui est mortel lui aussi (« my mortal ennui » II C2 187).

Les vertus thérapeutiques de l'ironie permettent surtout de réduire, voire d'apaiser, au moins provisoirement, la douleur et les tensions provoquées par les angoisses et le souvenir des souffrances passées ; comme le dit Bergson, le rire et le comique nécessitent « une *anesthésie momentanée du cœur* »⁴³. Les jeux rhétoriques ne permettent pas seulement à l'ironie de convaincre ou manipuler le lecteur, mais encore de se leurrer soi-même, d'escamoter les causes de souffrance et de fermer les yeux sur des réalités angoissantes. L'exemple le plus évident est la litote ironique.

Nous avons déjà cité une telle litote : « if you eat a good deal of it, most probably you must – do what is particularly disagreeable to any man of regular habits, viz. die » (II C1 44 / C219). De Quincey met à distance sa propre peur de la mort, et plus précisément la peur de se tuer à petit feu, ayant lui-même ingurgité « une bonne quantité » d'opium. Pour admettre que l'opium peut être mortel, il combine les périphrases : grâce à l'utilisation de formules à la fois vagues et familières, il minimise l'idée et l'importance, d'abord, de ce qui constitue un excès d'opium (« a good deal ») ; ensuite, de la dépendance (« regular habits ») ; et enfin de la mort elle-même, réduite à l'interruption de la consommation d'opium. Cette phrase combine des stratégies d'atténuation (adverbes de probabilité et modal, note de bas de page mettant en doute le risque de mourir) et de délai : la phrase est interrompue par un tiret, le mot essentiel (« die ») se trouvant rejeté en toute fin de phrase. Des années plus tard, De Quincey désigne à nouveau la mort par le biais d'une litote réduisant la mort à l'absence de changement, cette fois en lien à une caractéristique physique, le fait d'être allongé ; si bien que, dans les deux cas, le caractère tragique et irréversible de la mort disparaît : « Almost everybody connected with the case has had time to assume permanently the horizontal posture (...)

⁴³ BERGSON, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. Paris : Payot et Rivages, 2011, 36.

descended, I believe, to chaos or to Hades, with hardly one exception » (XIX AS « The Priory » 272). Pour ce qui est de cette dernière référence aux enfers de la mythologie, si le nom lui-même n'est pas particulièrement rassurant, au moins peut-on y aller et en revenir (et notamment les artistes, comme Orphée).

L'insupportable a vocation à n'être qu'effleuré, comme De Quincey le dit du meurtre esthétique (« to graze the brink of horror » (XX « Postscript » 38); il en va de même des blessures intimes, sur lesquelles il serait indécent de s'attarder. Par ailleurs, le symbole de la digression, un caducée, est aussi le symbole de la médecine et de la victoire de la vie face à la souffrance mortifère :

I tell my critic that the whole course of this narrative resembles, and was meant to resemble, a *caduceus* wreathed about with meandering ornaments (...) The true object in my "Opium Confessions" is not the naked physiological theme – on the contrary, *that* is the ugly pole, the murderous spear, the halbert – but those wandering musical variations upon the theme – those parasitical thoughts, feelings, digressions, which climb up with bells and blossoms round about the arid stock (XV SUSP 135).

L'ironie contribue donc à surmonter nos angoisses autant qu'à faire face au passé et ses conséquences présentes, c'est-à-dire à être plus grand que ce qui nous écrase : le roseau pensant ironise. C'est pourquoi Freud fait l'hypothèse selon laquelle l'ironie et l'humour seraient le produit du surmoi :

Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir.

L'humour serait la contribution au comique par la médiation du surmoi.⁴⁴

Par ailleurs, le rire est libérateur : il permet de lever une inhibition et se substitue à l'angoisse normalement générée par cette inhibition. Dans « On Murder », De Quincey relativise la mort et le meurtre en les décrivant comme un jeu esthétique. Cela correspond à ce que Freud appelle le « mot d'esprit obscène (celui qui sert à dénuder) »⁴⁵. De manière générale, il souligne « le caractère de drôlerie de tous les processus inconscients » parce qu'ils expriment par des voies détournées ce à quoi l'esprit ne peut ou ne veut pas se confronter directement : « Tous les rêveurs sont de la même façon d'insupportables plaisantins, et cela par nécessité, parce

⁴⁴ FREUD, Sigmund. « L'humour » [1927]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985, 323, 328. Rappelons que Freud classe l'ironie comme sous-catégorie de l'humour, dont il donne pour exemple type cette phrase d'un condamné à mort sur le point d'être exécuté : « la journée commence bien ! ».

⁴⁵ FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., 188.

qu'ils se trouvent dans l'embarras et que la voie directe leur est fermée »⁴⁶. Pour les mêmes raisons, l'ironie et l'humour permettent de canaliser et d'extérioriser des sentiments excessifs (dans le cas des passages sarcastiques, des sentiments d'amertume et de colère), en les replaçant dans un contexte ludique, décalé de la réalité ; ainsi que des sentiments plus troubles, car l'excès pointe souvent vers des contenus refoulés.

C'est le cas du sarcasme contre Coleridge, qui peut être retourné contre De Quincey : après tout, il est lui aussi le « Philosophe Transcendantal » drogué et peu fiable. Coleridge représente pour De Quincey un alter ego, ou un double, c'est-à-dire un rival. Selon Freud, la figure du double est d'une part le réceptacle des contenus psychiques non assumés ou reconnus par le moi (ici, le miroir que lui tend Coleridge), et d'autre part, « l'inquiétant [unheimlich] avant-coureur de la mort »⁴⁷. Sans faire le lien avec le poète, De Quincey exprime son sentiment qu'un double de soi serait une atteinte à sa propre identité, et la figure du double mène logiquement à un fantasme de meurtre :

Any of us would be jealous of his own duplicate; and, if I had a *doppelganger* who went about impersonating me, copying me, and pirating me, philosopher as I am, I might (...) be so far carried away by jealousy as to attempt the crime of murder upon his carcass; and no great matter as regards HIM. But it would be sad for *me* to find myself hanged; and for what, I beseech you? For murdering a sham, that was either nobody at all, or oneself repeated once too often. (XVI « Milton versus Southey and Landor » 52)

On peut remarquer au passage que si on respecte la chronologie, c'est bien lui le double du poète. Il doit donc le tuer pour survivre, mais aussi pour exister comme individu, car le double est condamné à revivre l'histoire de son prédécesseur, emprisonné peut-être dans la répétition d'un passé immémorial : « I had been contemplated in types a thousand years before on the banks of the Tigris. It was horror and grief that prompted the thought » (XV SUSP 168). Notons aussi l'ambivalence du geste, qui est également un fantasme de suicide dans la mesure où De Quincey tuerait sa propre image. Le meurtre symbolique a finalement lieu dans « Coleridge and Opium-Eating », où De Quincey fait la critique d'une biographie de Coleridge par Gillman. Les premières lignes proposent la devinette suivante, jouant sur une réponse proverbiale :

⁴⁶ FREUD, Sigmund. *La naissance de la psychanalyse – Lettres à W. Fliess*. Paris : PUF, 1991. Lettre du 11 septembre 1899.

⁴⁷ FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., 237.

What is the deadeast of things dead? It is, says the world, ever forward and rash – ‘a door-nail!’ But the world is wrong. There is a thing deader than a door-nail, viz., Gillman’s Coleridge, Vol. I. Dead, more dead, most dead, is Gillman’s Coleridge, Vol. I (XV « Coleridge and Opium-Eating » 104)

La plaisanterie n’est pas du meilleur goût : l’auteur lui-même, Gillman, est mort peu après la parution de sa biographie, et devient indirectement l’objet de la devinette ; et peut-être, par association, le poète également, car il n’y a pas loin de « Gillman’s Coleridge » à « Gillman and Coleridge » ou « Gillman’s friend Coleridge ». La répétition de « dead », avec son jeu sur la gradation, introduit le ton et la sonorité insouciantes d’une comptine pour enfants ; ce qu’accentue encore la variante d’une réédition ultérieure : « dead, deader, deadeast ». De Quincey semble presque se réjouir (inconsciemment ?) de la mort de ses deux concurrents (en tant que critique et biographe de Coleridge, Gillman devient lui aussi une figure du double) ; tout en se déresponsabilisant par le ton enfantin. Frederick Burwick décrit l’article comme « une réaction, plutôt qu’une réponse »⁴⁸ à Gillman, et l’explication de la plaisanterie sous-entend clairement un dialogue acerbe entre les auteurs à travers leur publication : « But malice, which travels fastest of all things, must be dead and cold at starting, when it can thus have lingered in the rear for six years » (XV « Coleridge and Opium-Eating » 104). Le point sensible est l’opium ; la biographie incriminée cite des lettres dans lesquelles le poète critique les *Confessions* du Mangeur d’opium anglais et l’accuse d’avoir abusé de l’opium uniquement par plaisir : « the writer with morbid vanity, makes a boast of what was my misfortune »⁴⁹, ce dont De Quincey se défend à la fin de l’article, après s’en être vengé en ouverture.

La thérapie a bien sûr ses limites. Dans le cas du sarcasme, l’amertume risque de prendre le dessus sur le jeu : la distanciation disparaît, et avec elle l’ironie, remplacée par l’agressivité. Ce cas est cependant rare chez De Quincey. Du point de vue psychanalytique, le processus thérapeutique ne peut aller à terme que s’il y a verbalisation⁵⁰ : la plupart du temps, l’ironie et l’humour, qui procèdent indirectement, évitent cette verbalisation, et leurs effets bénéfiques ne peuvent être que temporaires. La limite principale aux vertus thérapeutiques de l’ironie survient quand

⁴⁸ XV 102, introduction.

⁴⁹ GILMAN, James. *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. London: William Pickering, 1838, 247-248.

⁵⁰ « Lacan préfère dire que c’est la verbalisation du souvenir qui apporte la solution. (...) sans la parole entendue, l’histoire n’a pas toute sa crédibilité et donc ne peut pas avoir d’effet thérapeutique. (...) le discours permet de rendre compte auprès de l’autre ». DETHY, Michel. *Introduction à la psychanalyse de Lacan*. Lyon : Chronique Sociale, 1991, 55.

l'approche indirecte aboutit à la fuite. Le rire peut entretenir un processus de dénégation, car pour Freud, l'essence de l'humour consiste à esquiver les émotions douloureuses :

l'essence de l'humour consiste à économiser les affects que la situation devrait occasionner

Par ces deux derniers traits, la mise à l'écart des exigences de la réalité et la suprématie assurée au principe du plaisir, l'humour se rapproche des processus régressifs réactionnels. (...) Par la défense qu'il constitue contre la possibilité de la souffrance, il prend place dans la longue série des méthodes que la vie psychique de l'homme a développées pour échapper à la contrainte de la souffrance, série qui commence avec la névrose, culmine dans la folie⁵¹.

On en trouve un exemple dans le traitement de la figure du Malais dans les *Confessions* : la légèreté pour raconter la visite du Malais permet d'évacuer un sentiment de culpabilité. Au début du passage, l'ignorance et la superstition de la servante introduisent naturellement l'usage de l'ironie : « his attainments in English were exactly of the same extent as hers in Malay (...) there was a sort of demon below, whom she clearly imagined that my art could exorcise from the house » (II C1 56 / C2 234). Le passage humoristique qui suit, entrelacé d'inflexions ironiques (« My knowledge of the Oriental tongues is not remarkably extensive, being indeed confined to two words – (...) some little consternation ») contribue à atténuer le malaise de De Quincey à l'idée qu'il a failli tuer son visiteur : n'en ayant jamais eu de nouvelles, il ne peut être complètement certain de ne pas l'avoir tué, bien qu'il assure en être « convaincu ». Jusque-là c'était lui qui se trouvait dans la position du voyageur demandant l'hospitalité, et pour une fois que les rôles s'inversaient, il a gravement manqué à son devoir d'hôte. Cet arrière-plan sérieux donne une tonalité ironique à un passage écrit avec humour. L'évacuation du sentiment de culpabilité est seulement momentanée ; par la suite, elle ressort de manière disproportionnée (mais également indirecte, et magnifiée, exaltée) dans le Rêve du Malais : « I had done a deed, they said, which the ibis and the crocodile trembled at » (II C1 71 / C2 261-2).

L'humour est plus propice à l'évasion que l'ironie, car cette dernière conserve la trace d'une confrontation, une note un peu grinçante : l'objet douloureux est toujours présent, même dans le non-dit. Quand les souvenirs des souffrances semblent trop difficiles à supporter, le recours à la légèreté peut les faire disparaître,

⁵¹ FREUD, Sigmund. « L'humour », *op. cit.*, 322-23, 324.

soit temporairement en retardant leur évocation, soit pour de bon en s'y substituant. Ainsi la longue « Introduction to the Pains of Opium » (II C1 52-61 / C2 229-239) s'attarde sur le bonheur en maintenant un ton humoristique, et repousse le moment d'aborder les souffrances causées par l'opium. Dans la deuxième édition des *Confessions*, le titre est supprimé, réintégrant le passage dans les Plaisirs de l'opium, bien que le passage reste séparé du reste par la typographie. Ce long passage humoristique permet à De Quincey de se détacher de lui-même et d'atteindre la sérénité au moment où il se prépare à entamer le récit des souffrances liées à l'opium ; un récit annoncé dès l'introduction, et d'autant plus difficile qu'il n'appartient pas au passé (contrairement à ce qu'annoncent les *Confessions*), puisque De Quincey est resté opiomane jusqu'à sa mort. Un autre long passage léger intervient au moment d'expliquer les causes immédiates de sa dépendance : il commence par une image inattendue, particulièrement sanglante et supprimée dans la deuxième édition, qui pourrait refléter l'horreur ressentie par De Quincey à l'idée de se confronter à des souvenirs si pénibles :

This is the dilemma : the first horn of which would be sufficient to toss and gore any column of patient readers, though drawn up sixteen deep and constantly relieved by fresh men: consequently *that* is not to be thought of. It remains then, that I *postulate* so much as is necessary for my purpose. And let me take as full credit for what I postulate as if I had demonstrated it, good reader, at the expense of your patience and my own. Be not so ungenerous as to let me suffer in your good opinion through my own forbearance and regard for your comfort. [Etc.] (II C1 54 / C2⁵² 231)

L'humour se substitue totalement au récit, puisque le cheminement vers la dépendance n'est pas raconté, et la réalité cède la place au jeu, lorsque les « cornes » métaphoriques du dilemme deviennent capables de déchiqueter le lecteur. Le mot rappelle à Marc Porée « l'argument cornu » des sophistes, ainsi nommé « comme pour dire que ceux qui l'employaient(...) frappaient leurs adversaires des deux côtés à la fois » et qui « finit donc par désigner le propre de ce qui est captieux, spécieux »⁵³. Spécialiste de la rhétorique, De Quincey connaissait certainement ce type d'argument, et il n'est pas exclu qu'il s'en amuse. Dans notre citation, le bien-être et la patience sont bien au cœur du problème, mais il s'agit de ceux de l'auteur plutôt que ceux du lecteur. Sous prétexte d'une clairvoyance supérieure, De Quincey refuse de se souvenir et d'examiner son présent, il met ses

⁵² Variante C2 pour les trois premières lignes : « the first horn of which is not to be thought of »

⁵³ POREE, Marc. « "L'ombre d'une corne de taureau..." ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.

sentiments à distance et les remplace par le plaisir de la plaisanterie (quitte à conforter le lecteur dans ses soupçons que la dépendance a d'abord été une affaire de plaisir). On peut le soupçonner alors de fuir la réalité. Plutôt qu'une thérapie, il y a en effet négation des souffrances, un processus de refoulement plus ou moins conscient, plus ou moins complet, selon qu'il consiste à seulement retarder ou bien à esquiver complètement certains sentiments trop douloureux.

Ironiser pour continuer à écrire

Malgré ses limites, le recours à la légèreté reste bénéfique : ironie et humour sont peut-être même indispensables à De Quincey pour écrire son autobiographie. Même si le soulagement n'est pas définitif, comme l'indique le besoin réitéré de revenir sur les souffrances de l'enfance jusqu'à la fin de sa vie, l'ironie et l'humour donnent au moins à De Quincey les moyens de raconter les aspects les plus douloureux de son passé. Qu'il opte pour la confrontation avec la souffrance, ou son évitement en lui substituant des propos fantaisistes, les choix narratifs de De Quincey mettent en avant la valeur palliative de la légèreté comme seul moyen de poursuivre le récit à des moments particulièrement pénibles, des moments décisifs de sa vie et donc du récit, et qui suscitent des sentiments profondément ambivalents : « So blended and intertwined in this life are occasions of laughter and of tears » (C1 16 / C2 157), « What solemn chords it *now* strikes upon my heart! What heart-quaking vibrations of sad and happy remembrances! » (II C1 42 / C2 217). Alors que dans le reste de l'œuvre l'ironie est en général une forme brève, souvent de quelques mots, dans ces passages la tonalité ironique est maintenue sur plusieurs paragraphes, voire plusieurs pages.

« *Suspiria De Profundis* » illustre particulièrement bien les vertus de l'ironie et l'humour pour faire face à des souvenirs éprouvants et assurer leur narration. De Quincey place des passages légers en début de chapitre : il profite de la pause naturelle qu'amène le changement de partie pour reprendre son souffle, accordant par la même occasion une pause au lecteur. Une note de bas de page remplit la même fonction : ajoutée également en début de chapitre (« *Levana and Our Ladies of Sorrows* »), elle interrompt la fluidité de la lecture et distrait un instant de la description des trois Sœurs du Chagrin. Après cette rupture de ton reposante, le

lecteur est plus disposé à compatir pendant les moments pathétiques, qui sont d'ailleurs mis en relief par contraste (selon la notion bien anglaise de *comic relief*). C'est ce qu'observait déjà son contemporain, Henry Salt : « De Quincey's humor is not only delightful in itself, but does good service by acting as a foil and relief to his higher imaginative qualities »⁵⁴.

Dans une moindre mesure, la légèreté facilite également l'écriture des articles non autobiographiques. Compte tenu de ses conditions d'écriture parfois très difficiles et rocambolesques, ses biographes s'étonnent de la légèreté persistante de ses écrits⁵⁵, or, c'est sans doute précisément en maintenant cette légèreté que De Quincey parvient à écrire en toutes circonstances : elle lui permet de mettre à distance les soucis immédiats et concrets qui pourraient mettre en danger le processus de composition. De Quincey reprend le contrôle de sa vie en poursuivant l'écriture : au lieu d'interrompre le récit ou l'essai, les problèmes y sont intégrés, comme l'indique la récurrence de ses plaisanteries sur l'argent, les crédateurs et l'insolvabilité (d'ailleurs l'impuissance de l'écrivain est systématiquement désignée par une métaphore financière en tant que faillite, banqueroute, ou autre découvert). Tout comme les conflits passés, les dettes trouvent une résolution symbolique. Les dettes intellectuelles sont payées d'ironie et de culot, c'est-à-dire pas payées du tout, comme c'est le cas de cet emprunt à Swift : « no Strabo (to borrow a pun from Dean Swift, which he is very welcome to have back again) » (IV « Walladmor : Scott's German Novel » 229). L'ironie permet décidément de 'régler ses comptes', et de berner le crédateur, en substituant le rire au dû initial.

Enfin, l'ironie favorise l'écriture en déresponsabilisant l'auteur. Le problème est le suivant : faire publier une affirmation, quelle qu'elle soit, engage son auteur. Cela entraîne la nécessité pour un auteur de ne rien écrire de trop définitif, car l'écrit est, lui, permanent : toute affirmation, opinion ou interprétation est susceptible d'être révisée, une expérience potentiellement mortifiante pour l'auteur. Depuis son enfance De Quincey frémit de s'exposer à ce genre de mésaventure :

Already, at fifteen, I had become deeply ashamed of judgments which I had once pronounced, of idle hopes that I had once encouraged, false admirations or contempts with which once I had sympathised. And as to acts which I surveyed with any doubts at all, I never felt sure that after some succession of years I might

⁵⁴ SALT, Henry S. *De Quincey*. London: G. Bell & Sons, 1904, 68.

⁵⁵ « With De Quincey's medical and financial problems it is a continual wonder that he was able to write anything of value, let alone attain the note of leisurely good-humour and easy mastery that characterizes most of his literary journalism ». LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 297.

not feel withering doubts about them, both as to principle and as to inevitable results. (II C2 156)

Le risque est d'autant plus grand que la vie est comme un message crypté, dont les révélations à venir sont susceptibles de modifier, voire d'invalider le début. Il est surprenant que De Quincey n'utilise pas cette métaphore malgré son goût des hiéroglyphes et son assimilation de l'esprit à un palimpseste ; il a recours à une autre métaphore récurrente, le labyrinthe :

In fact, every intricate and untried path in life (...) is effectually a path through a vast Hercynian forest, unexplored and unmapped, where each several turn in your advance leaves you open to new anticipations of what is next to be expected, and consequently open to altered valuations of all that has been already traversed. (II C2 169)

Toute chose a son contraire : à la fluidité absolue des événements, on peut opposer le caractère irréversible de tout mot proféré ou écrit, et de toute action réalisée. A cela s'ajoute le surgissement imprévisible du passé :

As an oracle of fear I remembered that great Roman warning (...) (that a word once uttered is irrevocable), a freezing arrest upon the motions of hope too sanguine that haunted me in many shapes. (...) This sentiment of nervous recoil from any word or deed that could not be recalled (II C2 156).

Les mots « could not be recalled » prennent une double signification : il s'agit de ce qu'on ne peut pas dédire, mais aussi de ce dont on ne se souvenait plus. De Quincey redoute non seulement les conséquences de ses erreurs, mais encore le resurgissement imprévisible de ce qu'il aurait pu croire sans conséquences et aurait oublié – à tort. Une perspective aussi terrifiante ne peut que le paralyser.

L'ironie est un moyen de faire face à ce dilemme. Elle permet littéralement de dire à la fois une chose et son contraire (il n'y a d'ailleurs pas de meilleure excuse pour dire quelque chose que de sous-entendre qu'on n'en pense pas un mot). Elle permet de se plaindre sans se plaindre, et de rire quand on n'en a pas envie. L'ironie subtile reporte sur le lecteur la nécessité de l'engagement (ne serait-ce que pour décider du sens de ce qui est dit). D'un point de vue linguistique, l'ironie suit une stratégie énonciative : c'est le co-énonciateur qui est responsable de l'énoncé et qui choisit, entre les deux significations qu'il perçoit, laquelle est la plus pertinente. En d'autres termes : « that I leave to the reader's taste » (II C1 23 / C2 201). L'ironiste ne se compromet pas et conforte, dans les deux cas, sa supériorité intellectuelle. L'ironie permet ainsi de faire face à l'instabilité généralisée du monde et de prendre le risque de la publication.

Si l'ironie permet de dire littéralement une chose et son contraire, il faut avouer que très souvent, le sens est clair, puisque c'est en nous plaçant dans l'obligation de choisir, et de choisir selon sa préférence, que De Quincey affirme sa propre supériorité. Mais ce n'est pas le cas de l'ironie « instable », comme le discours à la fois moqueur et exalté sur l'opium et sur le pharmacien. Quand l'opium est défini comme « extases portables » (« portable ecstasies » II C1 43 / C2 218), il est bien définissable par les deux termes à la fois : d'un côté une commodité tout ce qu'il y a de plus matérielle et pratique, d'un autre côté le vecteur de transports métaphoriques qui permettent de dépasser les limites de la condition humaine, c'est-à-dire de faire l'expérience de la transcendance. L'ironie naît de la combinaison de deux registres incompatibles. On observe le même phénomène en ce qui concerne le ton de moquerie exaltée employé dans la description du pharmacien :

The druggist – unconscious minister of celestial pleasure! – (...) has ever since existed in my mind as the beatific vision of an immortal druggist, sent down to earth on a special mission to myself (...) I believe him to have evanesced, or evaporated. (II C1 42 / C2 218)

Comme le remarque Grevel Lindop, De Quincey souhaite ainsi suspendre le jugement du lecteur : « the reader is never sure how seriously to take the author, or how seriously he takes himself. Humour is especially important in enabling De Quincey to suspend judgment »⁵⁶. C'est peut-être aussi son propre jugement que De Quincey tente de suspendre. Parler de lui-même, c'est affronter une longue liste de dualités et de paradoxes : est-il victime des circonstances ou responsable d'appétits coupables ? Est-il un drogué ou bien un érudit ? L'opium est-il artificiel ou naturel, un vecteur de plaisir ou de souffrance, de révélation ou de fuite ? Les *Confessions of an English Opium-Eater* ont-elles été écrites grâce à l'opium, ou malgré lui ? Les rêves sont-ils une malédiction ou une bénédiction ? Face à toutes ces contradictions, il lui paraît à la fois nécessaire et impossible de faire un choix. On peut penser au malaise causé par un conflit dont les deux issues lui paraissaient également inacceptables (un élève d'une classe supérieure tentait de l'intimider pour qu'il écrive de mauvais vers en grec) : « a real feud that harassed my mind (...), and precisely by this agency, viz., that it arrayed one set of feeling against another. It divided my mind as by domestic feud against itself » (XV SUSP 192). Dans la description d'un rêve, il aborde le même type de dualité, mais d'origine interne, et où l'on peut voir une image de ce que Freud appellerait plus tard le refoulé ou l'inconscient, et qui devient ici un

⁵⁶ II C1 Introduction, xii.

élément étranger à détruire (il est intéressant que cette image suive une évocation du crocodile) : « The dreamer finds housed within himself – occupying, as it were, some separate chamber in his brain – holding, perhaps, from that station a secret and detestable commerce with his own heart – some horrid alien nature » (XVI EMC 422). L'ironie offre une échappatoire à De Quincey, en lui évitant de choisir, même quand le choix paraît nécessaire. Elle lui permet de mettre sur le même plan ce qu'il admire (notamment la poésie de Wordsworth, citée abondamment) et ce qu'il est honteux d'aimer (l'opium), et soustrait le tout au jugement : « La parodie fournit prétextes et alibis à notre sentimentalité naturelle »⁵⁷.

L'ironie est donc une figure idéale face aux ambiguïtés et dualités multiples de De Quincey. Comme le goût du paradoxe qu'il cultive, l'ironie s'inscrit plus largement dans une utilisation de stratégies d'écriture contradictoires. Un exemple caractéristique en est le traitement du temps dans les *Confessions* de 1821. D'une part, De Quincey cherche à maîtriser sa vie grâce au regard rétrospectif de l'autobiographie et à transformer sa vie en art ; dans ce but il établit une chronologie artificielle du journal des rêves : « Whenever it could answer my purpose to transplant them from the natural or chronological order, I have not scrupled to do so. (...) Few of the notes, perhaps, were written exactly at the period of time to which they relate. (...) Much has been omitted » (II C1 61)⁵⁸. Parfois il se trompe en datant des événements majeurs. Par ailleurs, il cherche à donner forme à sa vie selon le schéma biblique, de la chute à la rédemption et la renaissance finale, ce qui est illusoire dans la mesure où il est toujours opiomane ; mais ce schéma correspond aussi à l'idée d'une rupture qui mettrait fin à un ressassement douloureux, en introduisant un « avant » et un « après » l'opium, ainsi qu'un « avant » et un « après » les traumatismes de son enfance. D'autre part, il rompt avec la linéarité chronologique au profit de moments signifiants censés donner sens à toute sa vie, mais peine alors à présenter une identité unifiée, et se réfugie dans l'atemporalité que procure l'opium. En conclusion, De Quincey tente de récupérer un Temps linéaire signifiant à son profit, et dans le même temps il s'efforce de l'annuler ; en cherchant à assurer sa postérité par le monument autobiographique, il se coupe de son avenir et s'enferme dans le cycle qu'il cherchait à briser.

⁵⁷ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie, op. cit.*, 145. Nous reviendrons en deuxième partie sur les parodies de Wordsworth dans la description du pharmacien.

⁵⁸ Le passage n'est pas repris dans l'édition de 1856.

Un autre exemple significatif de ces stratégies contradictoires est son attitude face à l'opium : De Quincey revendique le statut du plus grand consommateur d'opium, emphatiquement « le » mangeur d'opium, tout en mettant l'accent sur son sens de la mesure. Il souhaite à la fois convaincre que l'excès est étranger à sa nature, et prendre la pose du fils prodigue, de retour dans la communauté des érudits ; contenir ses propres excès, tout en les exploitant.

Face à ces contradictions, l'ironie et l'humour sont un moyen de retrouver un équilibre, tant comme individu que comme auteur. D'un point de vue formel, l'ironie est particulièrement adaptée aux écrits sur soi : sa logique sélective paraît parfaitement bienvenue dans une autobiographie qui se doit, par nécessité, de trier ce qu'elle peut dire et taire, puisqu'il faut choisir entre vivre et écrire ; tandis que la coexistence des contraires est la bienvenue dans des confessions, dont le but affiché est de tout dire.

Chapitre 2 : « Surely (...) we are Englishmen »⁵⁹

L'ironie est parfois comprise comme une parole exclusivement agressive, un mode d'attaque dont l'unique but serait la moquerie. En réalité, c'est une figure duale qui combine agressivité et communautarisme, rejet et affirmation : « Ironists have often been accused of elitism. (...) But it seems clear that (...) irony builds a larger community of readers than any possible literal statement of [the ironist's] beliefs could have done »⁶⁰.

Comme nous l'avons vu, l'ironie doit être reconnue et validée par un tiers. Comme l'exprime Umberto Eco, tout texte est « un tissu de non-dit » dont le contenu doit être complété, « actualisé », par le lecteur ; et parce que l'auteur d'un texte littéraire « veut laisser au lecteur l'initiative interprétative », le texte « postule son destinataire », c'est-à-dire un « lecteur modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement ». Les indices que laisse l'auteur sur l'interprétation correcte du texte contribuent également à construire la « compétence » interprétative du lecteur : « prévoir son lecteur modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire »⁶¹. Plus que n'importe quel autre type de texte, le texte ironique anticipe le problème de sa réception. Ironiser, c'est reconnaître au lecteur la capacité à déchiffrer le non-dit en passant outre l'interprétation littérale de surface, et ainsi le placer sur un pied d'égalité avec l'auteur ; c'est aussi supposer une même supériorité culturelle : des références et valeurs en commun, que le lecteur reconnaît immédiatement. L'ironiste pourra par exemple jouer sur les conventions. Le rejet d'une « victime » ne se fait que par contraste avec ces valeurs, et donc dans l'affirmation implicite de valeurs communes avec l'interlocuteur ou le lecteur. Ce sont deux cultures qui sont opposées, car l'ironie prétend s'appuyer sur une vision plus complète de l'existence, menant, au-delà du rejet de l'erreur mise en lumière, au rejet de tout un mode de pensée, et peut-être, comme le dit Booth, de tout un mode de vie : « The [architectural] metaphor [for irony] suggests thus a choice between two

⁵⁹ Lettre à Edward Grinfield du 12 avril 1803, I « Diary » 14.

⁶⁰ BOOTH, W. C. *A Rhetoric of Irony*, op. cit., 29.

⁶¹ ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris : Bernard Grasset, 1979, 64, 66, 67, 71, 72.

large structures of beliefs each so tightly associated that to reject or accept any one of them may well entail rejecting or accepting a whole way of life »⁶². C'est exactement ce qui se passe dans la description ironique du couple de « vieux Gallois Méthodistes », pour qui une morale religieuse stricte tient lieu de savoir et d'amour, et dispense du sens de l'humour. L'ironie est fédératrice, elle dresse deux camps qui sont deux communautés :

le rôle essentiel du public est de former une communauté, aux liens renforcés par l'exclusion de la cible (...) l'ironie resserre les liens sociaux par agression⁶³.

But (...) the building of amiable communities is often far more important than the exclusion of naive victims. Often the predominant emotion when reading stable ironies is that of joining, of finding and communing with kindred spirits. (...) Even irony that does imply victims, as in all ironic satire, is often much more clearly directed to more affirmative matters.⁶⁴

Pour De Quincey, cette forme d'ironie remplit un double objectif. D'une part, elle lui permet de revendiquer son appartenance à la communauté anglaise, et de réparer encore son ego meurtri : selon Freud, le rappel d'idéaux culturels exaltant « les sentiments d'identification, dont chaque groupe culturel a si grand besoin », se met « au service d'une satisfaction narcissique »⁶⁵. D'autre part, elle contribue à ressouder cette communauté en lui rappelant ses valeurs ; ainsi la construction identitaire s'appuie sur, et contribue à la lutte romantique contre « la fragmentation de la collectivité dans la modernité » : « l'exigence de communauté est tout aussi essentielle à la définition de la vision romantique que son aspect subjectif et individuel. En fait, elle est plus fondamentale ; car le paradis perdu est toujours la plénitude du tout – humain et naturel »⁶⁶.

Un ironiste anglais

Pratiquer la légèreté, c'est en soi revendiquer un héritage culturel anglais. Jeremy Paxman voit dans l'ironie l'essence de l'anglicité, et sa description conviendrait parfaitement pour décrire la pratique de De Quincey : « We're conceived in irony. We float in it from the womb. (...) washing away guilt and purpose and responsibility. Joking but not joking. Caring but not caring. Serious but not serious.

⁶² *Ibid*, 37.

⁶³ MERCIER-LECA, Florence. *L'Ironie*, op. cit., 72.

⁶⁴ BOOTH, Wayne, op. cit., 28.

⁶⁵ FREUD, Sigmund. *L'avenir d'une illusion*. Paris : PUF, 20.

⁶⁶ LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolte et Mélancolie*, op. cit., 41-42.

(...) It captures one of the essentials of Englishness »⁶⁷. Jankélévitch décrit plus précisément l'ironie conversationnelle comme un trait de civilisation typiquement britannique⁶⁸. Le sourire de l'ironie apparaît comme particulièrement adapté au tempérament britannique quand il nous renvoie à la proverbiale retenue anglaise (*stiff upper lip*), mélange de pudeur, de décence et de modestie : l'ironie (plus que l'humour plus démonstratif) permet de ne pas exhiber des sentiments forts, tout en donnant la possibilité de s'exprimer sur les sujets sensibles, qui risqueraient sans cela d'être condamnés au silence. Dans ses *Confessions*, De Quincey exprime l'aversion anglaise envers l'exhibitionnisme :

Nothing, indeed, is more revolting to English feelings, than the spectacle of a human being obtruding on our notice his moral ulcers or scars, and tearing away that 'decent drapery' which time, or indulgence to human frailty, may have drawn over them. (II C1 9)

Malgré son goût pour le pathos, De Quincey introduit régulièrement une distance avec son récit, y compris avec le rejet que pourrait susciter chez un lecteur anglais des confessions impudiques : « (for all my readers must be indulgent ones, else I shall shock them too much to count on their courtesy) » (II C1 52). Les parenthèses matérialisent la discrétion de De Quincey : elles introduisent une indirection qui place le propos sur un plan secondaire, donc atténué, comme s'il parlait moins fort, ou de la façon dont un tableau dans un tableau semble moins réel (XI « Theory of Greek Tragedy » 489-501). Il s'agit bien en un sens d'un tableau : une touche supplémentaire au portrait d'un Anglais, bien que Mangeur d'Opium.

La litote est propice à cette affirmation particulière d'anglicité, car elle introduit une distance supplémentaire avec l'émotion. La litote pourrait également permettre une référence croisée avec une deuxième communauté, celle des lettres : « la litote est le symptôme par excellence du classicisme. Pudeur est sans doute un autre nom pour cette volonté d'exprimer le plus en disant le moins, ou de laisser paraître moins d'émotion qu'on n'en éprouve »⁶⁹.

Une autre forme de modestie est l'autodérision, qui prouve qu'on ne se prend pas trop au sérieux. De Quincey prouve en de nombreuses occasions qu'il est capable de rire de lui-même, non seulement dans ses écrits autobiographiques mais aussi, dans l'exemple suivant, dans un éditorial : « Q. (...) If AB, and such vulgar

⁶⁷ PAXMAN, Jeremy. *The English*. London: Penguin Books, 1999, 18.

⁶⁸ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, op. cit., 131.

⁶⁹ *Ibid.*, 87.

signature, are listened to with some attention, how much more is due to a letter that so rarely comes forward to public notice ! » (I Editorial Matters 167). Par ailleurs, il sourit de ses fréquentations douteuses, qu'il dénomme presque systématiquement ses « amis » (comme l'avocat ou les usuriers juifs : « my money-lending friend », « my unchristian friends » C1 29 / C2 207, C1 34 / C2 212). On peut supposer une note d'autodérision dans cette citation anonyme « d'un auteur satirique » (« some satiric author ») : « By this time I became convinced that the London newspapers spoke truth at least twice a week, viz. on Tuesday and Saturday, and might be safely depended upon for – the list of bankrupts » (II C1 43). La phrase citée, en elle-même, a une visée humoristique, et on peut choisir de conserver ce niveau de lecture directe. Cependant, comme De Quincey gagnait sa vie en écrivant des articles pour plusieurs magazines, il est très probable qu'il se soit inclus parmi les auteurs de journaux londoniens. Grevel Lindop suggère qu'il a lui-même fabriqué cette (pseudo) citation : « the joke is probably De Quincey's own »⁷⁰, ce qui ajoute un sous-entendu ironique si discret que De Quincey en est le principal bénéficiaire (*private joke*). C'est le cas d'un grand nombre de marques d'autodérision, qui ne visent De Quincey qu'indirectement, à travers son statut de critique.

L'autodérision peut être interprétée comme une double assertion d'anglicité, car elle permet de revendiquer une qualité typiquement anglaise sur un ton typiquement anglais; et même une triple assertion quand elle porte sur une qualité anglaise. De Quincey se moque ainsi de la froideur anglaise, dont il est lui-même un exemple et qu'il caricature en employant le jargon d'un code juridique :

my freezing English reserve (II C2 165)

in the midst of any great natural convulsion – earthquake, suppose, waterspout, tornado, or eruption of Vesuvius – it shall be and may lawful in all time coming (any usage or tradition to the contrary notwithstanding), for two English people to communicate with each other, although, by *affidavit* made before two justices of the peace, it shall have been proved that no previous introduction had been possible; in all other cases the old statute of non-intercourse holds good. (II C2 164)

Selon De Quincey, l'aristocratie est une composante essentielle de l'identité anglaise : « England owes much of her grandeur to the depth of the aristocratic

⁷⁰ LINDOP, Grevel. (ed, intro, notes). *Confessions of an English Opium-Eater* [1821]. By De Quincey. Oxford University Press: Oxford, 1998, [Note 39] 239.

element in her social composition » (XVI EMC 410). Il revendique dans sa propre identité plusieurs éléments constitutifs de la noblesse :

- la pratique du trait d'esprit, talent traditionnellement associé à la noblesse. Il est significatif que dans *Klosterheim*, les quelques remarques ironiques soient placées dans la bouche d'aristocrates : « an officer of some distinction » (VIII 229), « mock solemnity » (331), « the Count of St Aldenheim » (dont les remarques rappellent Hamlet ; 269) ; y compris le héros : celui-ci est en apparence un hors-la-loi qui s'efforce de renverser le pouvoir (« he who ruled by night » 288), mais on découvrira qu'il est l'héritier légitime, et que sa noblesse d'esprit trahissait ses origines.
- Une éducation classique. De Quincey est d'abord un auteur élitiste empreint de culture classique. Il revendique en diverses occasions sa capacité à s'exprimer aisément en grec et latin, et n'hésite pas à donner au lecteur un cours de traduction. L'ensemble des textes de De Quincey l'inscrit parmi les érudits, en raison des thèmes traités et de la multiplicité de citations et d'allusions qu'ils contiennent, et qui illustrent sa culture classique, visible jusque dans la structure de ses phrases.
- Une bibliothèque imposante, car si la lecture se démocratise, « la propriété des livres demeure le privilège des classes supérieures »⁷¹.
- Une langue pure, authentique, car les « gens de rang » sont également les garants de la pureté de la langue anglaise : « the same orders cling to the ancient purity of diction (...) – viz., *women*, (...) and *people of rank* » (XII « Style » 13). Sa maîtrise du grec ancien assure également à De Quincey une connaissance supérieure de la langue anglaise car il en reconstitue les racines, le sens original et l'évolution.
- Un symbole : la particule de son nom, à laquelle sa mère a renoncé quand il était enfant et qu'il a reprise à l'adolescence.
- Une prédisposition pour la tuberculose, appelée « consommation pulmonaire », dont est mort son père⁷². Susan Sontag décrit l'image prestigieuse de cette maladie à l'époque romantique : « for snobs and parvenus and social climbers,

⁷¹ « the actual ownership of books remained part of the privilege enjoyed by the upper classes ». BEHRENDT, Stephen. « The Romantic Reader », *op. cit.*, 92.

⁷² « I was instructed to regard myself as a condemned subject » (II C2 248).

TB was one index of being genteel, delicate, sensitive » ; « the romantic treatment of death asserts that people were made singular, made more interesting, by their illnesses »⁷³.

De Quincey admet qu'il ne possède ni le statut social, ni la fortune des amis nobles, amis d'enfance ou fréquentations universitaires, qu'il mentionne à plusieurs reprises. C'est la noblesse de cœur et d'esprit qu'il revendique, pour s'inscrire au sein d'une communauté aussi anglaise que prestigieuse, les *gentlemen* ; un groupe à la fois exclusif et ouvert, aussi indéfinissable que l'identité évasive et contradictoire de De Quincey dans les *Confessions* : « And, as a scholar and a man of learned education, I may presume to class myself as an unworthy member of that indefinite body called *gentlemen* » (II C1 53 / C2 230). Cette communauté dans la communauté reste difficile à définir :

“Gentlemanliness”, that very English concept, has historically been hard to define, for it had alternately been considered as a status (one is born a gentleman) and a social process (one’s impeccable behavior and following of the code of conduct makes one a gentleman).⁷⁴

Tout Anglais éduqué peut prétendre à devenir un gentleman, c'est-à-dire un aristocrate et un homme d'esprit, ou un membre de « l'aristocratie naturelle » de Burke⁷⁵ ; même si l'aristocratie reste plus spontanément associée à ce statut que les autres classes sociale (« of course birth helped »⁷⁶). Au nom de cette appartenance, De Quincey réclame l'indulgence et la « courtoisie » (II C1 52) du lecteur, et se rattache à la classe des aristocrates oisifs qui écrivent par (bon) goût et par vocation. L'ironie est l'outil idéal pour demander la reconnaissance de cette classe de lecteurs. Le meilleur exemple en est une citation grecque non traduite, et signifiant : « pour parler aux sages » (« speaking to the wise » II C1 11) ; un clin d'œil sans équivoque aux *happy few* qui comprennent le grec dans le texte. De Quincey met en avant son éducation et se moque des réactions effarouchées des ignorants :

the words shall not only be pedantic, but he will even grant that he has been detected in the enormity of talking Greek: Greek did he say? – Japanese, or the language of Prester John, if the critics will have it so.

⁷³ SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978, 28.

⁷⁴ CAVALIE, Elsa. « Unofficial Englishmen: Representations of the English Gentleman in Julian Barnes's *Arthur and George* ». *Englishness Revisited*. Ed. Floriane REVIRON-PIEGAY. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, 353.

⁷⁵ Voir texte en annexe 3.

⁷⁶ GIROUARD, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven: Yale University Press, 1981, 252.

it is laughable to think what a confusion there would have been in a club, so thoroughly Trojan in their antipathies as to be alarmed even by an English word because it was of Grecian descent, if the Editor had suddenly come down upon them with a host of pure Greek sentences, and had rung them a peal of TON D'APAMEIBOMENOS, or had blown in upon them a blast from the trumpet of Demosthenes. (I « *Westmorland Gazette* » B (Editorial Matters) 159, 161)⁷⁷

Cependant De Quincey ne saurait ignorer l'évolution de son lectorat. Tout au long de sa carrière, il tient de plus en plus compte du risque croissant de s'aliéner de plus en plus de lecteurs. Dans « On the Supposed Scriptural Expression for Eternity », il déclare écrire en gardant à l'esprit les lecteurs qui n'ont pas reçu cette éducation classique : « An attention to the unlearned part of the audience, which 15 years ago might have rested upon pure courtesy, *now* rests upon a basis of absolute justice » (XVIII 4). De Quincey suppose même que la catégorie des lecteurs non instruits comporte un plus grand nombre de personnes supérieurement intelligentes que la classe des gens éduqués : « The inference, therefore, would be, that (...) the interest of the unlearned section claimed a priority of attention, not merely as the more numerous, but also as, by a high probability, the more philosophic ». De Quincey démontre toujours son érudition avec autant de goût, mais il s'adresse de plus en plus au lecteur moins instruit, c'est-à-dire le lecteur de la classe moyenne qui n'a pas reçu d'éducation classique, mais qui a le loisir de se cultiver ; il revendique alors une intention pédagogique : « the object of our disputation is not the learned, but the unlearned reader » (XI « Brief Appraisal of the Greek Literature in Its Foremost Pretensions » 8). Il ne se limite pas à la littérature classique : dans les *Confessions* de 1821, il cite Wordsworth plusieurs fois sans le nommer, par exemple pour la vision de l'architecture dans les nuages ; en 1856, il explique en note que ces vers sont de Wordsworth (II C2 [note] 259). Il n'oublie cependant jamais ses lecteurs savants, et éprouve toujours le besoin de se justifier, en prenant prétexte par exemple de courriers de lecteurs réclamant davantage d'explications et se plaignant de l'obscurité de ses références.

Son ironie et son humour s'infléchissent pour tenir compte de la démocratisation de ses lecteurs. Régulièrement, il cherche à ménager les deux types de public. Pour faire au lecteur le compliment de le croire instruit, tout en lui fournissant toutes les explications nécessaires, De Quincey saisit le prétexte

⁷⁷ Ici « he » désigne l'éditeur, c'est à dire De Quincey lui-même.

malicieux d'une possible lectrice, traditionnellement moins instruite puisque privée de l'éducation classique typiquement masculine, ou bien assez charmante pour faire semblant de l'être, afin de flatter l'ego masculin :

for the sake of others who may not know, or may have forgotten, suffer me to explain it here: lest any female reader, who honours these papers with her notice, should tax me with explaining it once too seldom. (...) our sex enjoys the office and privilege of standing counsel to yours, in all questions of Greek. We are, under favour, perpetual and hereditary dragomans to you. So that if, by accident, you know the meaning of a Greek word, yet by courtesy to us, your counsel learned in that matter, you will always seem not to know it. (XV SUSP 171)

De Quincey crée une relation de proximité avec le lecteur en dépit de leur éducation différente. L'ironie permet également à De Quincey de se distinguer des pseudo-érudits aux connaissances superficielles et d'une caricature d'érudits caricaturaux, puristes et guindés. Par contraste, l'ironie est le meilleur moyen de faire reconnaître sa propre expertise et de revendiquer sa place au sein de l'élite intellectuelle, tout en critiquant une institution sclérosée. Il occupe alors la position jubilatoire de l'initié qui dévoile aux ignorants les petits secrets de sa profession et les démystifie. Ainsi peut-il démontrer son savoir tout en se distinguant des stéréotypes négatifs, et « learned » est un des adjectifs qu'il affectionne le plus pour qualifier les pédants et autres érudits poussiéreux, « graves et instruits » (« a grave and learned friend » III « Anecdote. Miss Hawkins' Anecdotes » 101), dont il se moque :

And supposing Homer to have been introduced to Coleridge (a supposition which a learned man at my elbow pronounces intolerable – 'It's an anachronism, sir, a base anachronism!') Well, but one may *suppose* anything, however base) (XXI « Conversation and Samuel Taylor Coleridge » 50)

« Un-learned » prend toute sa dimension ironique : entre l'ignorance et l'absence de pédanterie, chaque lecteur peut s'identifier au sous-entendu qui lui convient. L'ironie permet aussi à De Quincey d'encourager l'identification de tout type de lecteur en exprimant une identité complexe. D'une part, il revendique dès le premier écrit des origines dans la classe moyenne, qu'il décrit comme un état parfaitement équilibré entre la gêne et la richesse, permettant un épanouissement moral : la réussite sociale à laquelle il aspire ne passe pas par l'argent ou les titres, mais par l'éducation : il habite d'ailleurs un « modeste cottage » où il continue de s'instruire par la lecture d'une immense bibliothèque (« the unpretending cottage of a scholar » II C1 60 / C2 238). D'autre part, il exprime son attachement à l'aristocratie

en raillant ces origines, et notamment le fait que son père ait été un commerçant⁷⁸ : « this imperfectly despicable man » (XV SUSP 136). L'ironie de cette phrase atténue l'élitisme reflété indirectement dans l'expression d'une définition restreinte du terme « merchant » : « a sense severdy exclusive (...) no other (...) no other ». Par ailleurs, l'ironie rejaillit sur le préjugé aristocratique contre le travail, mais également sur De Quincey qui n'envisage pas de travailler pour vivre, et n'en aborde la nécessité que par une paraphrase élaborée : « to turn my youthful talents and attainments into some channel of pecuniary emolument » (II C1 27 / C2 205).

Le plus souvent, De Quincey utilise l'autodérision, et plaisante sur son érudition, en se présentant par exemple comme un pédant. Il va jusqu'à démontrer que l'apprentissage du grec ancien n'est en aucune façon indispensable à l'appréciation des classiques, évacuant dans une plaisanterie les seules œuvres qu'il conseillait de lire dans le texte original et soulignant qu'il se contredit lui-même : « Our general argument, therefore, which had for its drift to depreciate Greek, dispenses, in this case, with our saying anything ; since every word we *could* say would be hostile to our own purpose » (XI « Brief Appraisal of Greek Literature II » 21). Dans un article sur la littérature grecque, il conclut sur l'inutilité de lire les textes « poussiéreux » et absconds des orateurs, et la perte de temps que constitue leur étude, alors même qu'il y a consacré lui-même beaucoup de temps, et qu'il annonce traiter de ce sujet dans l'article suivant ; enfin, le manque d'intérêt des orateurs grecs lui fournirait matière à un article complet :

So that, if the gods *had* made our reader a Grecian, surely he should never so far mispend his precious time, and squander his precious intellect upon old dusty quarrels, never of more value to a philosopher than a tempest in a wash-hand basin, but now stuffed with obscurities which no man can explain, and with lies to which no man can bring the counter-statement. But this would furnish matter for a separate paper. (XI « Brief Appraisal of the Greek Literature in its Foremost Pretensions » 26)

L'autodérision introduit une grande malléabilité : elle peut s'adapter à la fois à un lecteur instruit et à un lecteur ignorant, sans ennuyer l'un, ni dévaloriser l'autre par

⁷⁸ De Quincey avait scandalisé sa mère en se plaignant de devoir habiter une ville entièrement consacrée au commerce (Manchester) : « I am living in a town where the sole and universal object of pursuit is precisely that which I hold most in abhorrence. In this place trade is the religion, and money is the god. Every object I see reminds me of those occupations which run counter to the bent of my nature, every sentiment I hear sounds a discord to my own. I cannot stir out of doors but I am nosed by a factory, a cotton-bag, a cotton-dealer, or something else allied to that most detestable commerce » (*Thomas De Quincey: His Life and Writings; with unpublished correspondance*. [1877]. Ed. H.A. Page (A.H. Japp). London: John Hogg, new edition 1890, 75-76).

une attitude condescendante. De Quincey peut alors s'adonner avec jubilation tant à l'ironie qu'à l'érudition :

We remember a line of Horace never yet properly translated, viz: - 'Nec seutica dignum horribili sectere flagello.' The true translation of which, as we assure the unlearned reader, is - 'Nor must you pursue with the horrid knout of Christopher that man who merits only a switching.' (XV « Coleridge and Opium-Eating» 105)

L'ironie est ici évidente même pour ceux qui ne comprennent pas le latin, grâce à l'anachronisme introduisant le prénom d'un critique très connu dans un texte classique : on se doute que la traduction « correcte » est fantaisiste. La remarque contient deux niveaux d'implicite : les lecteurs assidus de magazine qui reconnaîtront l'allusion à Christopher North ; et les lecteurs savants qui goûtent tout le sel de la plaisanterie. Le besoin de vulgariser et d'instruire le lecteur limite tout de même la capacité à ironiser : il faut d'abord expliquer, pour pouvoir rire ensuite.

« The Amiable Humorist »

Plus encore que l'ironie, l'humour du début du XIX^e siècle apparaît comme une caractéristique anglaise. L'humour anglais a d'ailleurs le privilège de deux formes typiques et dont le nom est intraduisible en français : *private joke* et *comic relief*. Tave retrace dans *The Amiable Humorist* la façon dont les Anglais se sont approprié l'humour pour y voir une « expression nationale » de leur caractère et de leur liberté⁷⁹. Ce sont les Anglais qui ont donné au mot humour (pourtant emprunté du français : « humeur ») son sens actuel : « une invention anglaise », explique Joanny Moulin, « qui consiste à percevoir la réalité de manière à en exacerber la teneur insolite. L'humour est en somme l'art de la défamiliarisation, cet autre vice anglais qui veut toujours dénicher le bizarre sous le banal »⁸⁰. L'humoriste est donc un excentrique, une autre notion devenue indissociable de l'anglicité : « The most common form of eccentricity of all was one that could be seen as another exaggeration of Englishness, its innate conservatism »⁸¹.

De Quincey hérite d'un siècle d'évolution (tout au long du XVIII^e siècle jusqu'au début du XIX^e) des termes « humoriste » et « satiriste » en opposition l'un à

⁷⁹ TAVE, Stuart M. *New Essays by De Quincey: his Contributions to the Edinburgh Saturday Post and Edinburgh Evening Post, 1827-1828*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966, 98.

⁸⁰ MOULIN, Joanny. « Humour romantique et vérité postmétaphysique dans les Confessions de Thomas de Quincey ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.

⁸¹ LANGFORD, Paul. *Englishness Identified*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 305.

l'autre : le véritable humour, c'est-à-dire le « bon » humour (*good humour*) doit faire rire sans ridiculiser. Sans le nommer, De Quincey en donne une véritable définition :

by happy laughter, untainted with malice, and by the benedictions of those that, reverencing man's nature, see gladly its frailties brought within the gracious smile of human charity and its nobilities levelled to the apprehension of simplicity and innocence. (XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 330-31)

C'est à cette époque qu'apparaît cette particularité de la langue anglaise qui fait que l'on peut « rire avec » (*laugh with*) la personne dont on plaisante, quand le français ne prévoit que de « rire de » (*laugh at*) cette personne ; l'anglais est donc davantage prédisposé à un rire constructif de partage. Le développement anglais du « bon humour » sous-entend l'existence d'un « mauvais » humour, celui qui ridiculise son objet. Ce point de vue disqualifie un certain nombre de propos, et crée une méfiance vis-à-vis de la satire. Selon David Worcester, en Angleterre plus qu'ailleurs, la satire est ressentie comme agressive et malveillante : « More than any other people, the English have associated virulence and malevolence with the idea of satire. (...) When [an author] shows a spark of liveliness or reveals a polished art, he is apt to be called a humorist » ; « How easily satirists acquire a bad name! »⁸².

De Quincey s'inscrit dans ce discours. Bien qu'il cite régulièrement avec admiration des textes satiriques, notamment parmi les classiques (Horace, Ovide, Juvénal qui est donné en exemple), les figures d'ironiste ou de satiriste qu'il évoque sont presque toujours des personnages désagréables (le Cynique de « *Suspiria de Profundis* » , Swift, Byron, Sheridan, etc.). Par contraste avec l'humour, la satire, mais aussi les jeux d'esprits, sont jugés méprisants, et dévalorisés. Il choisit l'ironie, surtout sous la forme du sarcasme, lorsqu'il a envie de blesser les susceptibilités de son interlocuteur : « I have accordingly tormented them to the utmost of my power – and have the satisfaction of thinking that I have given extreme pain to all the *refined* part of the community here » (lettre à Mary et John Wordsworth datée des 30 septembre / 18 octobre 1809)⁸³. Le sarcasme est la tentation de l'égoïste, qui construit son confort sur le dépit de son prochain, et sacrifierait son meilleur ami au plaisir d'un bon mot : « I acknowledge that it would have been fiendish, but yet what a heaven of a luxury it would have been in the way of revenge – to have stung him with some neat epigram » (VII « Sketch of Professor Wilson » 24).

⁸² WORCESTER, David. *The Art of Satire*. New York: Russell & Russell, 1960, 6, 15.

⁸³ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 249.

De même, la satire est une arme et fait violence aux hommes : elle nie leur humanité en les assimilant, de préférence par des comparaisons saugrenues et peu flatteuses, à des animaux (De Quincey en souris, le lecteur en cheval fougueux ou rétif, le tuteur en dogue : « like a mastiff from his kennel » Il C1 17) ; elle nie leur individualité en réduisant les personnes à des caricatures, les représentants anonymes d'une classe (l'Américain « Jonathan », l'usurier Juif « Israel », le Britannique des couches populaires « Jack »). De Quincey satiriste écrit des textes à la fois très courts et acerbes qui ridiculisent leur objet. Dans « [King James I of Scotland], Rev » (V 70-71), il donne l'impression que la tragédie en question est la plus mauvaise pièce jamais écrite, tandis que « [Doctor Franklin] » (XVIII 195-96) déverse les insultes sur la tombe du Docteur.

L'utilisation assez rare par De Quincey du ton satirique va de pair avec le refus de ce ton violent. En dehors de ses remarques éditoriales, son œuvre ne contient que peu d'exemples de conflit ouvert : le combat verbal est souvent purement rétrospectif, voire totalement imaginaire, et sert moins à agresser l'autre qu'à compenser sa propre frustration ou évacuer sa colère. Pour De Quincey, la courtoisie est sacrée, comme il sied à un gentleman. Dans sa correspondance, il n'a usé de sarcasme qu'avec son premier éditeur, William Blackwood :

Tomorrow I will send you my *bond* (if I may so call it) selling myself soul and body to the service of the Magazine for two years (if that term is agreeable to you); and I will take care to word it distinctly and satisfactorily. (Lettre du 1^{er} janvier 1821)

I foresee that the entire weight of supporting [the Magazine] must rest on my shoulders: I see clearly that I must be its Atlas. (...) No, no! I see clearly that I am to write it all myself (...) I am hard at work, being determined to save the Mag. from the fate which its stupidity merits. (Lettre du 8 janvier 1821).⁸⁴

La rupture avec Blackwood (même si elle ne fut pas définitive) apprit à De Quincey à garder pour lui ses plaisanteries, et plus encore ses sarcasmes, ses lettres ne contenant plus par la suite que la liste (parfois extrêmement longue) de ses ennuis de santé, familiaux ou financiers, et autres causes de retard l'empêchant de fournir les articles promis, ainsi que ses promesses de lendemains meilleurs et plus productifs. L'ironie agressive est réservée aux personnes particulièrement antipathiques ou ennuyeuses, comme les pseudo-intellectuels qui dénigrent la poésie de Wordsworth ou tiennent des propos antipatriotiques. Même dans ces

⁸⁴ SYMONDS, Barry. « De Quincey and his Publishers », *op. cit.*, 63, 68.

conditions, l'ironie agressive est incompatible avec toutes les règles de convivialité et de courtoisie, et témoigne d'un manque de contrôle de soi, que seule l'exaltation de la jeunesse peut excuser : « But I was young in those days. I had strong opinions; I had profound feelings » (IX « Mrs Hannah More » 325) ; incompatible également avec la noblesse, tant morale que stylistique : « But with all (...) his satirical⁸⁵ humour (...) Lessing was too noble himself to refuse his sympathy to the really noble » (VI « Gallery of the German Prose Classics. Lessing » 30). De Quincey reconnaît aussi que les ironistes ont mauvaise réputation et sont antipathiques : « the repulsive spirit of scoffing and mockery » (XXI 123). Un exemple en est le personnage du Cynique, dans « Suspiria De Profundis », qui ne se soucie que d'avoir le dernier mot, et ricane devant la fragilité de l'amour et l'évanescence des souvenirs les plus précieux (« exultation in the Cynic » XV SUSP 152). L'excès de satire rend donc un texte immoral et improprie à la publication : « absurdities, which have furnished me with matter for a pleasant paper upon them ; (...) 'pleasant, but wrong'; for it is too satirical: and I doubt whether I shall publish it » (III « To the Lakers » 162).

Cependant, tant comme lecteur que comme critique, De Quincey ne souhaite pas renoncer à la satire, qu'il apprécie. Il distingue donc une bonne et une mauvaise satire. Les bonnes satires sont « bienveillantes » ; ce sont celles de Jean-Paul Richter ou Dickens, avec qui De Quincey passerait volontiers une soirée :

Let me tell you what it is that has fixed John Paul in my esteem and affection. (...) Everywhere a spirit of kindness prevails; his satire is everywhere playful, delicate, and clad in smiles; never bitter, scornful, or malignant. (III « John Paul Frederick Richter » 26)

much as it troubles me to see people, if it had been Dickens, now, I might have gone; (...) there is a benignity in everything that Dickens has done (Lettre à James Hogg, 22 nov. 1856)⁸⁶

Les mauvaises, âpres et mal intentionnées, ou bien amères et méprisantes, sont le produit d'un cynique ou d'un misanthrope :

in the humour of Swift and R. B. Sheridan, there is always malice and sarcasm felt from the nature of the subjects selected; and it is on this ground principally that I account for my rooted disliked of Sheridan. (I « Constituents of Happiness » 76)

contempt and sneer, unless when assumed as an occasional garb for a particular purpose, are always indicative of a malignant and ungenial nature (...) and

⁸⁵ [variante : cynical]

⁸⁶ *De Quincey at Work: As Seen in One hundred and Thirty New and Newly edited Letters*. Ed. W.H. Bonner. Buffalo: Folcroft Library Editions, 1973, 72.

beyond all other habits, [tend] (...) to deaden the generousities of human nature and the sensibility to what is excellent. (I « Editorial Matters » 174).

the characteristic misanthropy of Lord Byron (XV « Notes on 'Gallery of Literary Portraits' » 304)

Etre un humoriste signifie, non pas qu'on utilise exclusivement l'humour, mais qu'on fait un 'bon' usage de l'humour et l'ironie, les deux se confondant, comme l'affirme un critique anonyme contemporain de De Quincey : « and finally [he is] a humorist ; not that his humour was of the rollicking sort, but a subdued under-current of irony, which runs through all his works »⁸⁷. L'ironie est agressive quand prédomine le mépris de l'autre, mais elle peut aussi être un jeu ; l'agressivité se dissout alors dans l'amusement et, dans le cas d'une parodie, le plaisir esthétique de la réécriture. De Quincey exploite l'approche indirecte que permet l'ironie. La plupart du temps son ironie est légère, adoucie par un sourire. Dans ses *Confessions*, les critiques du maître d'école et de l'avocat sont adoucies par une certaine sympathie : De Quincey a reconnu les qualités de son professeur, et mentionné ses remords à l'idée du tort que sa fugue allait lui causer. En ce qui concerne l'avocat véreux rencontré pendant la fugue à Londres, De Quincey préfère sourire de ses intrigues plutôt que de les juger : « at which I sometimes smile to this day – and at which I smiled then » (II C1 24). Là où le satiriste juge, De Quincey réclame l'indulgence ; il va jusqu'à voir dans une lecture indulgente une condition nécessaire à la bonne compréhension de l'œuvre : « the reader of more kindness (for a surly reader is always a bad critic) will also have more discernment » (XV SUSP 134).

Parfois même la cible de l'ironie se joint aux rieurs, gage d'un rire sain et constructif, à la fois insouciant et bienveillant : « we all laughed in chorus at this parting salute : my brother himself condescended at last to join us » (XVII SFC « Introductory Letter and First Part » 81). Dans cette dernière situation, le mépris vient de la victime : il se plaignait de la bêtise de ses frères et sœurs, ils n'ont fait qu'abonder dans son sens. C'est un moment exceptionnel, et finalement on peut se demander si la véritable harmonie (rire « avec ») ne consisterait pas à remplacer l'ironie par l'humour. De Quincey demande à l'auteur de *Walladmor* d'adoucir sa critique afin qu'ironiste et cibles de l'ironie, parmi lesquels De Quincey lui-même, puissent trouver un terrain d'entente et fraterniser :

⁸⁷ STANFIELD, Abraham. « A Neglected Manchester Man: Thomas De Quincey (the "English opium-Eater") ». *Essays and Sketches*. Manchester: Manchester Scholastic Trading, Co, 1897, 8. *Internet Archive*. Web. Accès le 18 août 2012. <http://www.archive.org>

Nay, we patronize even hoaxing and quizzing, when they are witty and half as good as yours. But all this within certain eternal limits; which limits are good nature and justice. (...) But let this be reformed, good hoaxer! Do not put quite so much acid into your wit. Come over to London, and we will all shake hands with you. Over a pipe of wine, which we shall imbibe together (IV « Walladmor : Scott's German Novel » 260-61).

La référence identitaire constructive est bien plus importante que la capacité « dissolvante », pour reprendre le mot de Jankélévitch⁸⁸. Le mordant de l'ironie cède la place au désir de complicité : « Come, therefore, dear F., bring thy ugly countenance to the lakes » (III « Jean Paul Frederick Richter » 18). La simplification rhétorique cesse d'inviter la satire pour introduire une affectueuse familiarité, car elle joue sur des clichés et archétypes que le lecteur reconnaît immédiatement : « when you call a man Jack, and not Mr John, it's plain you like him » (XVI « Orthographic Mutineers » 44). S'il surnomme « Israel » un usurier Juif (II C1 [note] 28 / C2 [note] 206), c'est sur un ton bon enfant : les mauvaises fréquentations sont de ses « amis » pour rire, et l'argent n'est pas un thème assez noble pour justifier une satire agressive. De même, il fait un clin d'œil au lecteur en reprenant les surnoms attribués traditionnellement aux Américains (« Jonathan » : I « *Westmorland Gazette* » C (Home Affairs) 237, XVI « Nautico-Military Nun of Spain » 126), ou encore aux marins (« Jack Tar » : XII « Hints for the Hustings » 121). Il nomme toujours son ami John Wilson par son prénom de plume : « Christopher » (pour Christopher North). En revanche, il donne du « Monsieur » aux personnalités qui lui déplaisent (dont Goethe et Brougham), et s'il nomme « Joe » l'historien Josephus, menteur et traître envers sa patrie et le christianisme, ce n'est qu'un clin d'œil au lecteur le temps d'établir sa propre autorité en tant qu'historien : il passe rapidement à « Mr Joseph », et le désigne ensuite par son seul nom (XVI « Secret Societies » 172).

Le contrat de lecture

Comme nous l'avons vu, De Quincey écrit dans un contexte de concurrence inédite, avec l'augmentation exponentielle à la fois du nombre de magazines et du nombre de critiques au début du XIX^e, ce qui nécessite de se distinguer, de séduire le lecteur et de répondre à ses attentes. C'est particulièrement le cas quand il s'agit

⁸⁸ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, op. cit., 158.

de faire le compte-rendu d'un nouveau livre. Lindop et Whale suggèrent ainsi que le choix de l'humour pour rédiger « Modern Greece », à l'occasion de la parution d'un guide de voyage, correspond à une réponse « astucieuse » à « une anxiété sous-jacente » (« there might be an underlying anxiety and shrewd necessity behind the humour ») : De Quincey craint de paraître insipide par comparaison aux autres critiques mieux renseignés que lui sur ce pays, et ayant davantage d'ouvrages de références à leur disposition. La tonalité de l'article compenserait ce handicap en contribuant à maintenir l'intérêt du lecteur :

He was aware of competing reviews of Mure's book in the *Quarterly* and *Edinburgh* magazines and lamented: 'With the aids which these reviewers could command, I fear mine would seem dull and poor.'⁸⁹

L'ironie et l'humour sont des outils de séduction évidents. La légèreté s'inscrit également dans le cadre d'un véritable contrat de lecture : le magazine se doit de divertir et d'instruire son lecteur, en s'adressant à lui sur un ton conversationnel. Les attentes du lecteur incluent quelques piques et sarcasmes : « to season them with those little asperities and those superficial touches (...) the public insists on having (...) that mixture of sugar and vinegar which is suited to the public palate » (XX [The Westmorland Laker] 251-252). Pour De Quincey, la légèreté est indissociable de la littérature des magazines : « a banner which dallies so often with the gaieties of literature and almost proclaims its own dedication to the service of fancy and playful fiction » (XX « [Letters on Literature] » 267). De fait, la façon dont Snyder décrit la ligne éditoriale de *Blackwood's Magazine* s'applique parfaitement à nombre d'articles écrits par De Quincey : « "Maga" under John Wilson's editorship solicited articles that cultivated an impression of erudite learning combined with whimsical humour in appealing to a largely conservative, middle-class readership »⁹⁰. Quand l'article ne contient qu'une seule phrase légère, elle exprime alors la courtoisie de l'auteur envers son lecteur : qu'elle soit en début d'article (pour attirer le lecteur) ou au milieu (pour réveiller son intérêt et sa bonne volonté), elle est un rappel des attentes du lecteur. Dans « Dialogues of Three Templars on Political Economy » (IV 68-119), les remarques ironiques, toutes attribuées au personnage de Phaedrux, interrompent le monologue de X pour maintenir l'apparence de dialogue et reposer le lecteur. Ces

⁸⁹ XIII « Modern Greece » introduction 189.

⁹⁰ SNYDER, Robert Lance. « De Quincey's Liminal Interspaces: 'On Murder Considered as One of the Fine Arts' ». *Nineteenth Century Prose* 28.2 (2001): 105.

commentaires mettent aussi en scène le cliché de l'aristocrate désœuvré : cultivé et dilettante, spectateur du débat auquel il ne contribue aucunement.

L'ironie agressive fait elle aussi partie des conventions littéraires et politiques ; comme le remarque De Quincey, comparant les relations entre magazines à un match de boxe, c'est un jeu qui répond aux attentes des lecteurs : « If the 'Chronicle' knocks the 'Gazette' down one week, the 'Gazette' must get up and knock the 'Chronicle' down the next. (...) there is no unpardonable crime but tediousness; and no sin, past benefit of clergy, but dullness » (I Editorial matters 156). Allen commente :

Even as the editor of a small newspaper from 1818 to 1819, De Quincey, who was hardly vituperative by nature, had developed a "vocabulary of abuse (...) copious, richly varied, always incisive, and garnished with the graces of scholarly illustration and allusion", and he clearly regarded "personal" controversy as a necessary convention.⁹¹

L'implication personnelle n'est peut-être pas à exclure aussi totalement que le suggère Allen des réponses acerbes de De Quincey : en tant qu'éditeur de la *Westmorland Gazette*, il devait faire face à de nombreuses attaques, que ce soit de la part de lecteurs mécontents ou d'éditeurs rivaux ; les remarques de ces derniers étaient souvent d'autant plus agressives qu'elles étaient personnelles (comme c'était souvent le cas entre éditeurs et entre critiques). En revanche, de la part de De Quincey, les attaques les plus virulentes prennent presque toujours place dans l'arène politique : quoique nominatives (en général c'est Mr Brougham qui est visé), elles n'engagent pas une relation interpersonnelle, et De Quincey reste dans son rôle d'essayiste.

Dans ce contexte, la satire est un exercice obligé de l'essayiste politique, dont on attend « l'exécution » de quelques hommes en vue. De Quincey assimile ainsi tout commentaire politique de son ami Wilson (qui écrit dans *Blackwood's Magazine* sous le surnom de Christopher North) à une attaque d'une extrême violence :

This is a good number. Yet (...) – there is no politics. Conceive the disappointment of an old thorough-paced connoisseur in executions, after paying overnight a guinea for a front seat, and leaving his bed at six o'clock on a wintry evening, on finding all hushed and silent in the Old Bailey, and no signs of any 'performance' at the Debtor's door. (V « [Review of *Blackwood's Magazine* for September 1827] » 55)

⁹¹ ALLEN, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1969, 41-42.

La légèreté des magazines est également indissociable du ton affable sur lequel les auteurs interpellent le « cher lecteur ». L'ironie est encore une fois une façon de créer un lien avec le lecteur : une forme de sociabilité, similaire à la conversation dont elle est d'ailleurs un outil privilégié. Ironie et conversation ont un point commun non négligeable : l'importance de l'implicite. Toute conversation est basée sur une entente : deux interlocuteurs ont un certain nombre de références communes, qu'ils n'ont pas besoin de rappeler pour se comprendre, car toute communication doit partir nécessairement d'une base commune avant d'introduire des éléments nouveaux pour l'une des parties. L'identification du ton ironique constitue une intimité supplémentaire. L'essence de l'ironie se trouve dans le sous-entendu, c'est-à-dire dans le non-dit : plus on est proche de son interlocuteur, moins on a besoin d'en dire pour se comprendre, ce qui permet une ironie de plus en plus fine.

Pour reprendre les mots de Jankélévitch, « l'ironie intellectuelle s'encastre aisément dans les conventions et la civilité »⁹². De Quincey est pour sa part un expert en la matière : ses contemporains ont laissé un éloge unanime de sa conversation. Pour l'anecdote, la femme de Carlyle regrettait même de ne pas pouvoir le sortir à loisir d'une petite boîte, dans le seul but de l'écouter : « what wouldn't one give to have him in a Box, and take him out to talk ! »⁹³. Conscient de ses talents en société, De Quincey les exploite dans ses écrits grâce à un style conversationnel et en interpellant fréquemment le lecteur : chacune de ses œuvres est comme une longue conversation. Il souligne que l'ironie est un art coté en conversation, dont elle constitue un ornement, un brillant intellectuel qui permet de se rendre agréable et même populaire en société (ainsi qu'auprès des lecteurs) :

all talk that succeeds to the extent of raising a wish to meet the talker again, must contain *salt*; must be seasoned with some flavouring element pungent enough to neutralise the natural tendencies of all mixed conversation, not vigilantly tended, to lose itself in insipidities and platitudes (...) Pointed epigrammatic sayings and jests – even somewhat worn – were useful. (II C2 181-182)

L'ironie remplit alors une fonction esthétique (et c'est aussi le cas de l'humour). Elle permet par exemple de donner une présentation agréable à quelque chose qui ne l'est pas, comme les désagréments d'un voyage en Grèce, ou un souvenir déplaisant : « But enough of the repulsive features in Greek travelling » (XIII

⁹² JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, op. cit., 131.

⁹³ MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, op. cit., 258.

« Modern Greece » 202) ; « And, as the same precise alternative offers itself now, – viz., that in recalling the case, we must reverberate either the groaning or the laughter, we presumed the reader would vote for the last » (XV « Coleridge and Opium-Eating » 117). L'ironie permet d'introduire une variété de ton et de rythme, d'utiliser la rupture et la surprise pour animer la discussion ou le texte, les rendre plus attrayants et maintenir l'intérêt de l'interlocuteur ou du lecteur, non seulement en l'amusant, mais également en le maintenant actif, comme dans une vraie conversation.

En effet, De Quincey veut éviter le défaut principal du monologue (dont l'essai prend la forme), qui est de submerger son interlocuteur sous un flot ininterrompu de paroles, sans lui laisser l'occasion d'intervenir. L'interlocuteur apathique ne peut plus apprécier ce qu'il entend ou lit, et n'est plus réceptif. C'est selon De Quincey (et nombre de ses contemporains) le principal défaut de Coleridge :

Yet (...) Coleridge, unless he could have all the talk, would have none. But then this was not conversation. It was not *colloquium*, or talking *with* the company, but *alloquium*, or talking *to* the company. As Madame de Stael observed, Coleridge talked, and *could* talk, only by monologue. (...) Himself it tempted oftentimes into pure garrulity of egotism, and the listeners it reduced to a state of debilitated sympathy or of absolute torpor (...) a listless condition of inanimate vacuity. To be acted upon for ever, but never to react (XVII « Conversation » 9-10)

De Quincey regrette l'absence de son interlocuteur, et cherche à la compenser en impliquant le lecteur. Chez lui, l'ironie est rarement rattachée à l'oralité, et dans toute son œuvre De Quincey ne rapporte que quatre occurrences d'ironie dans sa propre conversation, rapportées dans un dialogue indirect : un sarcasme imaginaire qu'il aurait pu prononcer sur l'échafaud (VII « Sketch of Professor Wilson » 24-25) ; un deuxième adressé à Hannah Moore, dicté par la passion patriotique (« I observed to her, as coolly and sneeringly as I could » IX « Mrs Hannah More » 340) ; le canular au Gallois (XVI EMC 416) ; enfin, il s'amusa à faire croire à sa mère qu'il trouvait légitime d'utiliser frauduleusement les services de la Poste :

I, on my part, held, that Government, having often defrauded me through its agent and creature the Post-office, by monstrous overcharges on letters, had thus created in my behalf a right of retaliation. (...) This counter-challenge of government, as the first mover in a system of fraud, annoyed but also perplexed my mother exceedingly. For an argument that shaped itself into a rule-of-three illustration seemed really to wear to candid an aspect for summary and absolute rejection (XIX AS 276-77).

L'ironie est donc liée au dialogue écrit qu'il entretient avec le lecteur pour suggérer une interaction. Pour cela il utilise régulièrement les questions rhétoriques, mais cela lui fait prendre un risque : glisser dans un excès de casuistique. Le fait de s'adresser à un interlocuteur *in absentia* contribue à l'aspect labyrinthique de sa pensée : comme il est en réalité son propre interlocuteur dans un dialogue artificiel, il risque d'orienter son raisonnement vers des détails, et de tourner en rond. Il est naturel que le « Lecteur Modèle »⁹⁴, que De Quincey invente à son image, à grand renfort de références communes, se trouve finalement réduit à un double de l'auteur, ramenant malgré tout l'écriture à un monologue ou un dialogue avec soi-même. L'ironie reste donc sa meilleure arme pour impliquer le lecteur et le rendre actif, en l'obligeant à déchiffrer et valider le sens de ce qui est dit.

Satire et communauté : du consensus au désengagement

De Quincey est un conservateur, et se présente même comme un archétype du *Tory* : « in some remote geological era, my bones may be dug up by some future Buckland as a specimen of the fossil Tory » (XVI « Notes On Walter Savage Landor » 11). Il n'est pas en conflit avec la société ou ses institutions, et ne se rebelle jamais que contre l'autorité familiale. Comme le remarque Alina Clej : « De Quincey meant transgression to be compatible with middle-class standards of decorum (...) subversion remains unconsciously and often all but discernably tied to larger complicities with social norms »⁹⁵. Lors de sa dispute avec la logeuse de Bangor, il relativise rapidement l'attitude de la logeuse, mais c'est uniquement auprès de l'évêque qu'il ressent le besoin de réhabiliter son image : il a beau remettre en cause son autorité, notamment par l'humour, il souhaite malgré tout en obtenir une reconnaissance. En tant que rappel des valeurs collectives, l'ironie et la satire tendent vers le consensus et le statu quo : il ne s'agit pas d'inciter ses compatriotes à changer, mais à se rallier autour de valeurs stables. Quand il endosse ponctuellement le costume du satiriste, qui critique les vices et ridicules des individus et de la société, De Quincey a donc souvent recours à des stéréotypes. La dénonciation de l'hypocrisie, qui contient ses propres contradictions, est bien connue

⁹⁴ « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ». ECO, Umberto. *Lector in Fabula*, op. cit., 80.

⁹⁵ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., vi-vii.

pour être une des cibles privilégiées de l'ironie. De Quincey dénonce ainsi l'hypocrisie de son tuteur, de l'usurier juif, et de l'avocat véreux, qui tous prétendent à des vertus qu'ils ne mettent pas en pratique, comme la bienveillance ou l'honnêteté. Il y a par exemple les petits arrangements de l'avocat avec sa conscience :

in many walks of life, a conscience is a more expensive encumbrance, than a wife or a carriage ; and just as people talk of "laying down" their carriages, so I suppose my friend, Mr – had "laid down" his conscience for a time ; meaning, doubtless, to resume it as soon as he could afford it. (II C1 23 / C2 201)

La conscience morale est assimilée à un bien matériel : ce lexique décalé feint de relativiser le manque de scrupules et de valeurs morales de l'avocat pour mieux le souligner. De Quincey reprend la formule deux fois : dans « Hints for the Hustings » (XII 111), il l'attribue à Coleridge, mais dans « Coleridge and Opium-Eating » (XV 112), à Paley. Dans les *Confessions*, il choisit d'en garder le mérite, et ajoute au moins une touche personnelle, à travers la mention d'une épouse. Ce détail a pu lui être inspiré par l'échec du mariage de Coleridge, qu'il allait révéler à ses contemporains dans un article biographique en 1835. Dans un autre texte, De Quincey imagine que l'avocat pourrait feindre d'être blessé par le contenu des *Confessions*, dans le seul but de réclamer des dommages et intérêts : « it would have been a perfect god-send to him that there lay an opening (...) for requesting the opinion of a jury on the amount of *solatium* due to his wounded feelings in an action on the passage in the *Confessions* » (XV SUSP 197).

En matière de politique, il reprend de la même façon les grands classiques du genre, dénonçant surtout la corruption, le mensonge, la trahison, la lâcheté, et l'hypocrisie encore. C'est surtout l'occasion de dresser quelques portraits aussi caricaturaux que pittoresques : le tyran étranger sanguinaire (Napoléon en est l'archétype, suivi de près par l'empereur de Chine), l'aspirant tyran imbu de lui-même (Brougham est sa cible favorite), ou encore l'éditeur ou l'essayiste qui substitue la calomnie, les insultes et la mauvaise foi au débat et au raisonnement logique. De Quincey apprécie l'expression « parliamentary rat » (XVI EMC 413), et ses variantes : « The Sublimest Rat Upon Record » (V [The Sublimest Rat Upon Record] 255). L'expression fait partie de l'argot politique : elle désigne un membre du Parlement qui s'allie au parti opposé, dans le but d'obtenir un avantage personnel. On peut considérer à ce titre qu'elle est entrée dans le langage courant, et a perdu sa tonalité satirique pour tomber dans le domaine de l'insulte. De Quincey utilise un

autre cliché quand il joue sur l'inversion morale satirique qui condamne les bien-pensants et met en valeur les marginaux :

Generally speaking, the few people whom I have disliked in this world were flourishing people of good repute. Whereas the knaves whom I have known, one and all, and by no means few, I think of with pleasure and kindness. (XV SUSP 198)

De même dans le domaine littéraire, quand il ridiculise la tradition pastorale (« Then to read of their Phillises, and Strephons, and Chloes, and Corydons » XVI « Schlosser's Literary History » 195), son attaque est convenue, et c'est la dimension ludique qui prime. Le passage est d'ailleurs assez compact et allusif, et seule la reconnaissance du cliché le rend compréhensible dès la première lecture.

De Quincey admire et mentionne à plusieurs reprises deux satiristes, Horace et Juvénal. Alain Bony mentionne que « la comparaison entre Horace et Juvénal » est un « lieu commun de la critique néo-classique », qui affirme sa préférence pour la satire douce d'Horace⁹⁶. C'est pourtant Juvénal que De Quincey donne en modèle (ce qui est cohérent avec sa propre tendance, dans ses articles politiques, à se livrer à des attaques nominales, généralement agressives), et dont il cite régulièrement l'expression célèbre de la « passion d'indignation » : « facit indignatio versum » (*l'indignation fait mon vers* : De Quincey cite en latin sans traduire). On devine ainsi une référence implicite au modèle satirique de Juvénal quand l'indignation inspire à De Quincey une remarque « légère » :

What are we to suppose the suppressed *apodosis* of the proposition? Was it to disarm Mr O'Connell, by making him an archbishop? Little propensity have we to treat a great national crisis with levity; but surely every man is entitled to feel indignant (XIV [The Repeal Agitation] 134).

Cette remarque ironique n'aura pas de suite : le reste de l'article ne contient ni humour, ni ironie. Dans l'ensemble de l'œuvre, les remarques satiriques restent très ponctuelles. Ce n'est pas par indifférence aux questions sociales et politiques. Dans ses articles sur la politique et la société, De Quincey met en avant des convictions très affirmées, notamment en ce qui concerne la loi dite de *Repeal*, la situation en Irlande, le système éducatif, la politique étrangère, ou encore l'économie ; et il expose à cette occasion de nombreuses raisons de critiquer et de s'indigner. Mais c'est précisément la force de ses convictions, et de son indignation, qui empêche De

⁹⁶ BONY, Alain. *The Spectator et l'essai périodique*, op. cit., 53.

Quincey de s'engager dans une satire. La distanciation de l'ironie est, pour lui, incompatible avec un engagement passionné, car des sentiments très vifs empêchent naturellement de prendre le recul nécessaire à l'élaboration, ou même à la compréhension, d'une plaisanterie : « A man whose lips are livid with anger does not jest, and does not understand jesting » (XVII SFC [note] 107). De Quincey lui-même perd occasionnellement le sens de l'humour sur certains sujets sensibles, comme en témoigne cette défense de Wordsworth contre Byron :

I may remark that in all cases the very existence of a head and a foot to any sheet of water defeats the malice of Lord Byron's sneer against the lake poets, in calling them by the contemptuous designation of '*pond* poets;' a variation which some part of the public readily caught up as a natural reverberation of that spitefulness, so petty and apparently so groundless, which notoriously Lord Byron cherished against Wordsworth steadily, and more fitfully against Southey. The effect of transforming a living image – an image of restless emotion – into an image of foul stagnation was tangibly apprehensible. But (...) to substitute for *lake* a term which ignores and negatives the very differential principle that constitutes a lake – viz., its current and its eternal mobility – is to offer an insult, in which the insulted party has no interest or concern. (II C2 [note] 146)

D'après ses propres dires, l'indifférence, donc le silence serait la seule réponse adéquate. Sa défense n'est pas convaincante parce qu'elle est finalement peu pertinente ; peu important de tels détails techniques, puisque le jeu de mots de Byron est basé sur une substitution arbitraire entre deux référents proches (deux étendues d'eau). D'ailleurs De Quincey a lui-même utilisé ce type d'humour, et avec exactement le même type d'image, puisque dans « Milton versus Southey and Landor » , la mer Méditerranée devient « la mare aux harengs » : « Greece was naturally proud of having crossed the herring-pond, small as it was » (XVI 49). Malgré cela, De Quincey cherche à opposer une réponse raisonnable, rationnelle, à une remarque qui ne l'est pas (et qui en joue) – oubliant sa maîtrise de l'ironie et ses propres conseils : « though it is untrue that 'a sneer cannot be answered,' the answer too often imposes circumlocution » (XIII « Cicero » 164).

Comme la poésie de Wordsworth, les failles de la société ne prêtent pas à sourire, et la perspective de ses transformations est des plus inquiétantes : « too afflicting to be treated with levity » (VII « The Duke of Wellington and Mr Peel » 32). Les théories qui s'affrontent suscitent des commentaires dramatiques, dans tous les sens du terme : les propositions de réformes de la société font naître chez De Quincey la vision horrifiante d'un chaos social général, qu'il décrit avec une emphase tragique, et en se défendant de tout calcul partisan :

It is the hackneyed artifice of political writers, either out of party violence, as a trick of rhetoric, or by way of stimulating attention, to speak of the country as on the brink of ruin (...) Extravagancies of that kind are disdained by men of sense. And we have little need of hyperbole, where the grave realities before us are more than sufficiently alarming. The waters of the great abyss are again abroad. (VII « the French Revolution » 179-180)

Nous touchons là les limites de la pose provocatrice de De Quincey. D'une part, certains sujets ne peuvent pas être traités avec légèreté ; passer outre serait donc une faute de goût. D'autre part, le domaine de la satire (dont le genre même suscite à l'époque la méfiance du lecteur anglais) s'en trouve limité à des sujets insignifiants.

Tout d'abord, quoi qu'il en dise pour provoquer le lecteur et justifier ses propres fantaisies, De Quincey pense qu'on ne peut pas rire de tout. Oubliant ses propres velléités adolescentes de rébellion et la posture de paria qu'il adopte dans ses écrits autobiographiques, De Quincey affirme clairement, en particulier dans ses écrits politiques, que pour traiter certains sujets (principalement la politique, la religion et la morale), il n'y a qu'un seul ton adapté : « in a proper spirit of gravity » (XV « Pagan Oracles » 127). Il rejoint alors les rangs des moralistes, déclarant que l'homme capable de rire de certains sujets ne peut qu'être corrompu : « And upon a subject which makes wise men grave, a sneer argues so much perversion of heart, that it cannot be thought uncandid to infer some corresponding perversion of intellect » (XIII « Cicero » 164). Les croyances religieuses rentrent dans cette catégorie, et même pour rire des Oracles païens, De Quincey avance avec précaution. Malgré la distance historique et culturelle, il commence par en affirmer la respectabilité intrinsèque : « A spirit of mockery and banter is ill applied to questions that at any time have been centres of fear, and hope, and mysterious awe, to long trains of human generations » (XIII « Pagan Oracles » 127). Ce n'est qu'à la fin de l'article, et sous couvert des critiques des Grecs eux-mêmes, qu'il cède à la tentation de la facétie : « the Delphic Oracle, which politely concluded by saying, 'And so get out, you vagabonds, from my temple – don't cumber my decks any longer' [etc.] » (XIII « Pagan Oracles » 135).

De la même façon, on ne peut pas rire de tout le monde, car le respect dû aux grands auteurs (et, sans doute, aux grands hommes) limite le droit du critique et du lecteur à s'en moquer. Il reproche notamment à Johnson de n'avoir pas respecté ce

principe, à ses yeux élémentaire, envers Milton (vis-à-vis de qui la moquerie tient du sacrilège) :

I therefore, on *my* part, call on the reader to observe that in Dr Johnson's opinion, if a great man, the glory of his race, should happen through human frailty to suffer a momentary eclipse of his grandeur, the proper and becoming utterance of our impressions as to such a collapse would not be by silence and sadness, but by vulgar yells of merriment. The Doctor is anxious that we should not in any case moderate our laughter under any remembrance of *who* it is that we are laughing at. (XX « Prefatory Memoranda to Critical Suggestions on Style and Rhetoric, with German Tales, and Other Narrative Papers » 115)

Plus De Quincey se soucie de la réception de ses écrits, plus il doit contrôler son écriture et s'autocensurer (par prudence ou sous l'influence de « l'inconscient politique », c'est-à-dire « les représentations sociales qui ont été refoulées avec les représentations personnelles »⁹⁷). Comme nous l'avons vu, le lecteur féminin sert de pont entre le lecteur savant et la classe moyenne moins éduquée. La galanterie du gentleman met l'ironiste en position de faiblesse, car elle lui impose des propos mesurés s'il ne veut pas risquer une faute de goût inacceptable : « my sarcasm was not too strong for the case. But certainly I ought to have thought it too strong for the presence of a lady » (XVI « Secret Societies I » 151).

Plus globalement, c'est toute manifestation humoristique ou ironique qui risque d'être accusée d'inconvenance. Même ses admirateurs l'ont parfois accusé de faire de l'humour hors de propos : « Sometimes, although very rarely, De Quincey's humor intrudes into places where its presence is utterly indefensible »⁹⁸. De Quincey décrit souvent le rire lui-même comme inconvenant, et éprouve le besoin de se justifier : « We really beg pardon for having laughed a little at these crazes of Coleridge. But laugh we did, of mere necessity » (XV 117), « Really I must have laughed, though all the world had been angry » (XV 406), « Did I inaugurate the infirmity of laughter? » (XV SUSP [draft] 549), « I had a monstrous desire to laugh horribly » (XVI « Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum » 297), etc. Dans les *Confessions of an English Opium-Eater*, on ne trouve que deux rires, tous deux ambivalents. Il y a celui du domestique qui fait tomber la malle dans l'escalier : une preuve d'autodérision valorisée par De Quincey, mais l'insouciance du domestique aurait pu coûter cher aux deux complices. Il y a aussi, auparavant, celui du professeur, contribuant à dresser le portrait d'un homme simple, qui ne se lasse

⁹⁷ Suivant la psychanalyse lacanienne. CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., 16.

⁹⁸ BAYNE, Peter. « Thomas De Quincey and his Work ». *Essays in Biography and Criticism*. Boston: Gould & Lincoln, 1860, 47.

jamais des plaisanteries de la littérature classique, mais qui cherche à fuir le présent, et dont toute la vie est placée sous le signe de la perte et du refuge dans l'illusion et l'évasion :

And thus the unhappy man, renewing continually the fancy that he was still standing in an Oxford quadrangle, perhaps cheated himself into the belief that all had been a dream (...) under the imagination that he had laid in a stock of exercise sufficient for another period of a hundred days. Meantime Mr Lawson had sought his main consolation in the great classics of elder days (...) solacing him with the gaieties of Horace in his Epistles or in his Satires. The Horatian jests indeed to *him* never grew cold. On coming to the *plagosus Orbilius*, or any other sally of pleasantry, he still threw himself back in his armchair, as he *had* done through fifty years, with what seemed heart-shaking bursts of sympathetic merriment. (II C2 123-24)

Le risque est d'autant plus grand que De Quincey affectionne particulièrement deux formes d'humour qui risquent de l'exposer à des reproches. La première est l'humour noir, toujours susceptible d'être accusé de mauvais goût, par exemple quand il a recours à une métaphore sanglante : l'expression « toss and gore » revient dans les *Confessions* et dans « Dialogues of Three Templars on Political Economy ». Dans son portrait de Keats, De Quincey distingue (avec peut-être une arrière-pensée pour la « Modeste Proposition » de Swift) un cannibalisme digne de « louanges sentimentales »⁹⁹ (XV Gilfillan 305). Deuxièmement, De Quincey revendique un goût prononcé pour l'absurde et le non-sens : « Both Lamb and myself had a furious love for nonsense ; headlong nonsense » (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 391). Il s'en excuse d'ailleurs régulièrement : « What nonsense have I been writing! But pardon me, unseen friend; and read in this furious nonsense the restlessness of my shattered nerves » (XVIII « Doctor Franklin » 196).

Quand la dérision ne peut s'attaquer qu'au dérisoire, l'envergure de la satire s'en trouve limitée. Seuls les défauts des individus ont vocation à être ridiculisés : la satire politique est affaire de personnes plutôt que d'idées ou de système, même si la petitesse des hommes de pouvoir reflète aussi la crise que traverse le monde occidental. Dans un article de politique étrangère, De Quincey fait référence à *L'Illiade* de Homère et *Paradise Lost* de Milton (respectivement vers 1 et 6) : « – sing, heavenly muse ! » (XIII « Canton Expedition and Convention » 70). La référence au souffle épique littéraire met en évidence son absence dans le monde réel : les grands personnages chargés d'écrire l'Histoire (dans le cas présent, les militaires

⁹⁹ « sentimental praises for his temperance »

chargés de négocier avec la Chine) se livrent à des manœuvres mesquines pour satisfaire leurs propres intérêts. Cette dimension n'est cependant pas reprise : De Quincey s'attache à dénoncer quelques individus, dépeints comme des traîtres à leur patrie ou des imbéciles.

En définitive, l'ironie et la satire restent ponctuelles parce qu'elles ne peuvent plus être mises au service d'un engagement. Selon Jankélévitch, l'ironiste est l'éternel spectateur d'une vie à laquelle il ne participe pas : « l'ironie est trop lucide pour agir, elle n'entreprendra jamais rien »¹⁰⁰. De Quincey est un contemplatif et regarde la société du dehors, qu'il s'agisse de paysages urbains comme la baie de Liverpool, ou du comportement de la classe ouvrière sur les marchés londoniens. L'opium amplifie encore cette tendance naturelle à rester en retrait. Quand il compare ses articles sur le meurtre au pamphlet de Swift (*A Modest Proposal*), De Quincey oublie la réalité politique et sociale dénoncée par ce dernier (il est vrai qu'il n'a pas la même position sur la situation en Irlande) : lui-même aborde un phénomène uniquement psychologique et esthétique. Un tel désengagement est parfois condamnable : « l'ironiste se condamne aux démissions les plus choquantes »¹⁰¹. De Quincey peut donner cette impression sur le sujet de l'esclavage. D'un côté, il ironise sur le discours bien-pensant et hypocrite de gros propriétaires qui, tout en dénonçant l'esclavage, en profitent eux-mêmes, et affirme une position de principe humaniste : « To the abolition of the Slave-trade we were friendly, and to every *just* plan for improving the condition of the Slaves » (V « West India Petition » 45). D'un autre côté, en ce qui concerne l'esclavage lui-même, selon l'expression populaire, il est urgent d'attendre, car De Quincey accorde la priorité aux intérêts financiers des propriétaires : « West India proprietors have been long used with crying injustice (...) for the sake of a cheap participation in the honours of sentimental philanthropy » (43). Il est pourtant épris de liberté, et ne supporte pas qu'on en prive un animal¹⁰².

De Quincey pratique la satire en dilettante, par le biais de remarques isolées, ou dans le confort d'un regard rétrospectif sur un passé plus ou moins éloigné : la « révolution » des mœurs décrite dans «The English Mail-Coach » (la démocratisation de la malle-poste et la modernisation des auberges) est

¹⁰⁰ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie, op. cit.*, 156.

¹⁰¹ *Ibid.*, 156.

¹⁰² « hateful prison (...) a monstrous oppression it *did* seem, that creatures, boiling with life and the desires of life, should be thus detained in captivity until they were set free by death » (XV SUSP 158).

complètement achevée. Quant aux remarques satiriques de « The Nautico-Military Nun of Spain » sur l'aristocratie espagnole, les couvents et l'Inquisition, et les mœurs brutales et corrompues des colonies d'Amérique du Sud, elles s'insèrent dans une histoire vieille de deux siècles. L'écriture satirique devient un jeu. De Quincey revendique la possibilité de s'exprimer à la façon de Juvénal uniquement pour en rire :

From the beginning of this century, with wrath continually growing, I have laid it down as a rule, and if the last year of it, viz., A.D. 1900, should overhear my voice amongst the babblings that will then be troubling the atmosphere – in that case it will hear me still reaffirming, with an indignation still gathering strength, and therefore approaching ever nearer and nearer to a Juvenalian power of versification, so that perhaps I shall then speak in rhymed couplets – that all anecdotes pretending to be *smart*, but to a dead certainty if they pretend to be *epigrammatic*, are and must be lies. (XXI « Anecdotes – Juvenal » 23)

Quand De Quincey endosse le rôle du satiriste en conclusion de « On Murder », c'est encore par jeu, avec une pointe d'autodérision. Il se moque de la grandiloquence et la pédanterie de son personnage, qui cite (en latin dans le texte, et sans traduire) ces mots d'Horace : « I perform the office of a whetstone, which gives a sharp edge to steel though itself unable to cut » (VI OM 133)¹⁰³. De la part de quelqu'un qui vient d'utiliser un couteau (« the glittering steel ») pour assassiner un chat, tout en se comparant à Brutus assassinant César, ces mots soulignent surtout son ineptie et son inaptitude non seulement au meurtre (« utterly unfit »), mais par extension à la satire.

Quand l'indignation de De Quincey lui inspire quelques lignes satiriques, ce sentiment n'est pas durable : avec la distanciation ironique, la « passion d'indignation » et le désir de revanche s'épuisent presque aussitôt, et l'œuvre projetée est abandonnée. L'agressivité franche peut être la première réaction, mais le ton de De Quincey évolue immédiatement vers la provocation et l'insolence : l'agression s'efface alors derrière le plaisir du jeu d'abord, puis de l'écrit pour le narrateur autobiographe. La vertu cathartique de l'écrit et de l'ironie n'est pas un vain mot, et ici elle rend la satire impossible sur la longueur. De Quincey nous en donne trois exemples : son affrontement épistolaire imaginaire avec l'évêque de Bangor : « the anger (...) all melted away in the fun which would have accompanied its execution (...) My anger (...) was already propitiated beforehand by the mere fun and comic effect of the picture » (II C2 177-78) ; la rédaction d'un poème satirique contre

¹⁰³Traduction de l'éditeur.

un de ses tuteurs, qui l'avait empêché de s'asseoir à côté de sa fille lors d'un dîner : « The power, however, which inflated my verse, soon collapsed (...) my Latin poem remained a *torso* » (XV SUSP 191-2) ; et enfin, la vengeance d'un soldat sur son officier supérieur : « Oh vengeance ! how sweet, perfect and crowning (...) but in a mode that disarmed its malice, and in one moment reconciled him for ever with the object of his hatred » (XVII SFC VI 135).

Il est amusant d'observer que le phénomène inverse (une satire agressive) aboutit exactement au même résultat (l'impossibilité de développer le texte satirique), car l'action « dissolvante » de l'ironie est si forte, qu'elle dissout tout à la fois le sujet et l'article. Le premier exemple est une critique d'une tragédie qui conclut, avant la fin de la première page (et au bout d'un seul paragraphe) : « mayest thou be the sole reader of thy tragedy – and, if thou wilt, the sole critic too » (V « [King James I of Scotland], Rev » 71). Un deuxième exemple est la note (et non l'article) intitulée « [Two Words on John Ramsay M'Culloch] » et dont le contenu se réduit, littéralement, à deux mots, puisque la première phrase n'est qu'une introduction, une mise en contexte : « A Correspondent informs us, that a subscription has been set on foot in Galloway for a piece of plate to PROFESSOR M'CULLOCH. – For what? » (V 302). Et ainsi De Quincey réduit à néant les prétentions du professeur, le besoin de rédiger sa biographie pour la postérité, son souvenir, son existence ; et toute possibilité de poursuivre son article.

En définitive, les ressorts de la satire se retrouvent davantage dans les écrits autobiographiques que dans le reste de l'œuvre. Ainsi De Quincey ne supporte pas l'injustice : « what makes me indignant is (...) the want of plain, natural justice » (XVII SFC V 123) ; mais son indignation ne prend la forme de l'ironie que quand il est lui-même victime d'injustice. La satire politique peut aussi être récupérée au service de l'intérêt personnel de l'auteur, pour obtenir l'indulgence des lecteurs quant à ses obligations d'auteur :

On the one hand it seems generally agreed that a promise is binding in the *inverse* ratio of the numbers to whom it is made : for which reason it is that we see many persons break promises without scruple that are made to a whole nation, who keep their faith religiously in all private engagements, – breaches of promise towards the stronger party being committed at a man's own peril : on the other hand, the only parties interested in the promises of an author are his readers ; and these it is a point of modesty in any author to believe as few as possible ; or perhaps only one, in which case any promise imposes a sanctity of moral obligation which it is shocking to think of. (II C1 « Appendix » 81)

La parodie la plus développée concerne un guide de lecture, un ouvrage par T.F. Dibdin sur la meilleure façon de constituer sa bibliothèque :

De Quincey replicates literatim the text of a long passage from Dibdin's work, and replaces all of Dibdin's references to books with terms that related to the field of footwear. So for example, where Dibdin's work opens with the sentence, "From the beginning to the end (...) gratification of a *literary taste*," De Quincey's opening is almost exactly the same, except "the gratification arising from a *taste in leather*".¹⁰⁴

Au-delà de la substitution ludique d'un champ sémantique par un autre, la parodie, intitulée « The Street Companion ; or the Young Man's Guide and the Old Man's Comfort, in the Choice of Shoes », ne dit rien sur le texte d'origine. En revanche, elle expose en quatre pages un véritable faisceau d'associations, ou (ainsi que De Quincey désigne les agrégats d'impressions qui nous servent à nous représenter les idées abstraites) un *involute* autobiographique, rassemblant livres, philosophie et composition, sans oublier la marche et donc le Romantisme. Sans doute faut-il de bonnes chaussures pour bien écrire : en tout cas, pour écrire comme Wordsworth. A travers la parodie, De Quincey se moque encore de lui-même et de ses propres travers. Comme Dibdin, il était sujet à la bibliomanie, un genre de fétichisme du livre abondamment discuté au 19^e siècle. Il possédait ainsi, selon Shadworth Hodgson, des ouvrages ayant appartenu à Giordano Bruno et Spinoza¹⁰⁵. De Quincey a toujours dépensé sans compter pour remplir sa librairie, répugnant à revendre ses livres, dont des éditions rares et coûteuses, dans les circonstances les plus difficiles, au point que la vente de ses précieux livres était, selon Morrison, « un signe certain de désespoir »¹⁰⁶. La bibliomanie va de pair (même si dans le cas de De Quincey elle n'en était pas la cause principale) avec l'endettement et la procrastination : il raconte d'ailleurs que son appétit pour les livres fut la cause de sa première dette, alors qu'il était encore enfant ; et déjà, cette dette semblait inextinguible. La bibliomanie est une addiction comme l'opium : « But always it happened that some book, or set of books, – that passion being absolutely endless and inexorable as the grave – stepped between me and my intentions » (X SLM : « Oxford » 111). Et comme toutes les addictions, elle est susceptible de rendre fou :

¹⁰⁴ CAMLOT, Jason. *Style and the nineteenth-century British critic: sincere mannerisms*. Op. cit., 88 [note 29].

¹⁰⁵ HODGSON, Shadworth. « The Genius of Thomas De Quincey ». *Outcast Essays and Verse Translations*. London: Longman, 1881, 30.

¹⁰⁶ « [In 1832] De Quincey sold some of his books (a sure sign of desperation) » MORRISON, Robert. *The Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*. Op. cit., 271.

midsummer madness (...) craving for that which I had not, and could not have ; was thirsty like Tantalus in the midst of waters (...) Madness, I grant (...) the usurpation and despotism of one feeling (...) travelling into an excess, which at last upset all which should have balanced it. (III Letters: « On Languages » 65)

Le thème de la chaussure apparaît en lien avec le Romantisme à d'autres occasions, notamment un passage humoristique biographique, où Lamb prend prétexte d'une citation tronquée pour détourner le titre d'un poème vers une interprétation littérale, matérialiste et pittoresque :

'Alas! what boots, –' 'Yes,' said Lamb, reading this entry in a dolorous tone of voice, he may well say *that*. I paid Hoby three guineas for a pair that torn like blotting paper, when I was leaping a ditch to escape a farmer that pursued me with a pitchfork for trespassing. But why should W. wear boots in Westmoreland? Pray, advise him to patronize shoes.' (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 394)

Il ne faut pas y voir un repli sur soi, ou le triomphe de l'égotisme : le fonctionnement de l'ironie demande un sujet qui se prête à la moquerie, certes, mais surtout à l'ambivalence, à l'incertitude : dans le cas de De Quincey, quel meilleur sujet que lui-même? La plaisanterie lui semble toujours, par essence, du côté de l'indécision et des faux-semblants, car elle implique une dissociation entre ce qu'il montre et ce qu'il pense réellement ; encore plus l'ironie qui peut aller jusqu'à dire le contraire de ce qu'il pense. Toute plaisanterie implique donc une forme de dualité incompatible avec un engagement. Il observe ainsi que Shelley n'était pas capable de plaisanter parce qu'il avait un caractère trop entier : « Had it been possible for *him* to be jesting (...) But here, even in the most monstrous of his undertakings, here, as always, he was perfectly sincere and single-minded » (XV « The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage » 286).

Par ailleurs, l'ironie chez De Quincey va souvent de pair avec la conscience de soi et implique un regard sur soi, à la fois comme auteur et comme individu, d'autant plus aigu qu'il accompagne la perspective de la publication, c'est-à-dire l'exposition à un regard étranger ainsi qu'il le dit lui-même ailleurs : « without a larger sympathy than that of his own personal circle, it is evident that no writer could have a motive for those exertions and previous preparations, without which excellence is not attainable in any art whatsoever » (XII « Style » 75). On peut en ce sens opposer ses articles publiés à ses écrits privés, c'est-à-dire à la fois son Journal intime et sa correspondance. Ses lettres sont une accumulation de faits, qui se succèdent sans

ordre ni structure, recouvrant totalement le papier, ce qui peut les rendre assez indigestes (il lui arrive d'ailleurs de signaler à ses correspondants les passages les plus importants). Elles ne contiennent que rarement des remarques ironiques, bien que les lettres adressées à ses filles et à ses amis contiennent souvent une bonne dose d'humour. De la même façon, dans son Journal, De Quincey met bout à bout ses moindres faits et gestes de la journée, sans aucun recul qui permettrait de trier ou d'organiser cette masse d'information compacte. En revanche, le Journal contient également des passages structurés, beaucoup plus faciles à lire : de nombreuses réflexions sur la littérature et le langage, ainsi que sur son propre désir d'écrire une œuvre (dont plusieurs listes d'œuvres qu'il aimerait écrire), et deux brouillons de sa lettre à Wordsworth.

Pour De Quincey, satire et ironie sont donc mieux adaptées pour lutter contre son mal-être que pour faire triompher ses convictions ; et même dans ce domaine, le succès n'est pas assuré.

La solitude persistante de l'ironiste

Malgré le caractère sociable et les opinions conservatrices que ses écrits mettent en avant, De Quincey donne l'impression récurrente qu'il se sent en marge de sa société. Il s'inscrit dans « une longue lignée de héros romantiques qui se sentent seuls, incompris, incapables de communiquer d'une manière significative avec leurs semblables, et ceci au centre même de la vie sociale moderne, dans le 'désert de la ville' »¹⁰⁷. De fait, la séparation avec autrui persiste, et d'abord avec le destinataire des écrits : le lectorat de masse, anonyme et indéfinissable, qui lui est de plus en plus étranger. En projetant sur le public l'image d'un alter ego complice, De Quincey transforme une exposition effrayante en une relation confortable et rassurante, et transforme le lecteur inconnu en ami intime, son confident. L'ironie, qui joue sur l'implicite, mime l'intimité d'une conversation amicale auprès de chaque lecteur, et De Quincey joue à plusieurs reprises sur les notions de public et de privé : « the public (into whose private ear I am confidentially whispering my confessions) » (II C1 61 / C2 239).

Malheureusement, l'ironie s'avère une panacée aussi ambivalente que l'opium : au mieux une expérience par procuration, au pire une illusion. Dans les

¹⁰⁷ LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolte et Mélancolie*, op. cit., 62-63.

Confessions, l'opium substitue le plaisir à la souffrance, mais pour introduire une souffrance plus grande ; et ne donne que l'illusion d'une communion avec autrui. Sur les marchés, De Quincey se mêle à la population ouvrière, mais c'est pour l'observer comme un spectacle à l'opéra, et fermer les yeux sur leurs malheurs en se réfugiant dans l'opium. Dans la scène du Malais, De Quincey est singulièrement isolé, comme s'il était incapable d'une interaction réelle avec les autres personnages : il est incapable de communiquer avec le Malais, même s'il en donne l'illusion, ce qui finit par le jeter dans la « consternation » et l'angoisse d'avoir peut-être tué son hôte ; et maintient son aura prestigieuse auprès de la servante grâce à un mensonge. L'ironie a les mêmes propriétés analgésiques que l'opium, et l'ironiste se coupe des autres hommes : « l'ironiste, s'anesthésiant lui-même pour n'être plus ému par la saveur des qualités, renonce à cette précieuse naïveté qui nous rend toutes choses enveloppantes et humaines »¹⁰⁸. Comme l'opium, quand De Quincey arpente les marchés londoniens, ou dans la scène du Malais, l'ironie de l'œuvre établit une harmonie illusoire avec autrui, puisqu'elle se dirige vers un lecteur absent, une projection de l'auteur : une construction artificielle.

De toute façon, De Quincey sait qu'il ne trouvera jamais la relation privilégiée dont il a besoin (et qui n'est autre, peut-être, que l'harmonie idéalisée et perdue avec sa sœur Elizabeth), car l'autre, c'est celui dont il faut s'éloigner pour l'apprécier.

Le lien à autrui passe par la communication, et De Quincey redoute en toutes circonstances de ne pas être compris. Il garde notamment un souvenir cuisant de sa collaboration à la *Convention de Cintra* de Wordsworth, dont il s'est promis de tirer les leçons : « No man in future will ever have to tax me with obscurity » (lettre à Wordsworth, sept. 1818)¹⁰⁹. Il est d'autant plus important de se faire clairement comprendre qu'à ses yeux, le langage est naturellement source de confusion : « undesigned equivocation prevails everywhere » (XVII SFC II 92). Régulièrement, De Quincey s'excuse ou se justifie de crainte qu'on l'accuse de propos obscurs :

On throwing his eyes hastily over the preceding paper, the writer becomes afraid that some readers may give such an interpretation to a few playful expressions upon the age of our earth, &c., as to class him with those whose geology, cosmogony, &c., for purposes of attack, or insinuations against the Scriptures. [*sic*] (XV « System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescope » 417)

¹⁰⁸ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, op. cit., 156.

¹⁰⁹ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 324.

Or l'ironie repose sur la suggestion, voire la réalité, d'une lecture ignorante, c'est-à-dire erronée, qui fait de sa bonne compréhension le privilège de l'initié. Le risque du malentendu est toujours présent, d'autant que le lectorat est de plus en plus varié, et de moins en moins identifiable. Parfois la rectification est possible : « we can assure [our constant reader] he has misapprehended our reviewer in thinking him *seriously* the eulogist of Mr Brougham » (VI [On Coleridge, Southey, and 'The Devil's Walk'] 229). Encore faut-il que la communication ne soit pas rompue. De Quincey raconte comment, de cette façon, une remarque ironique l'a définitivement fâché avec une dame de sa connaissance :

It was on a question of politics that our deadliest difference arose, and that my deadliest sarcasm was launched (...) the stern lady died before we had an opportunity to exchange forgiveness, and *that* left a sting behind. (XVI « Secret Societies » 151)

Le piquant du sarcasme s'étant retourné contre lui de façon tout à fait imprévisible, on comprend qu'il ait banni sarcasmes et politique de sa conversation avec la gent féminine. La rupture de la communication est le seul fardeau, affirme De Quincey, qui ne saurait être supporté par l'homme : « that which only is insupportable by human fortitude ? I should answer at once – *It is the burden of the Incommunicable* » (II C2 170). Enfin, l'incompréhension peut être volontaire, et une plaisanterie (d'autant plus si elle implique une ironie subtile) peut devenir l'objet d'une calomnie, ainsi qu'il arriva, d'après De Quincey, à Goldsmith : « malicious distortion of some light-hearted gaiety (...) the calumnious perversion of a jest » (XVI « Life and Adventures of Oliver Goldsmith » 330). On peut aussi imaginer l'inverse : l'utilisation récurrente de l'ironie et la satire pourrait faire assimiler De Quincey à des auteurs sans scrupules et lui aliéner les lecteurs érudits dont il souhaite la reconnaissance. Autant de raisons de remettre en cause l'utilisation abondante de l'ironie.

Chapitre 3 : l'abandon de la légèreté ?

Irony is a sharp instrument; but ill to handle without cutting yourself!¹¹⁰

Une question de sérieux

Le processus de révision des *Confessions* semble témoigner d'une moindre valorisation de la légèreté. D'une édition à l'autre, l'ironie et l'humour s'effacent au profit du pathos, et une douzaine des remarques les plus légères sont supprimées :

- Humour absurde : « I shall be charged with mysticism, Behmenism, quietism, &c. but *that* shall not alarm me » (II C1 51).
- Humour potache : « upon whose beautiful nose (bronze, inlaid with copper) I wrote, in retaliation, so many Greek epigrams, whilst I was dressing, is dead, and has ceased to disturb any body » (52).
- Humour incongru : « in the phrase of ladies in the straw, "as well as can be expected" » (53).
- humour décalé : « would be sufficient to toss and gore any column of patient readers, though drawn up sixteen deep and constantly relieved by fresh men » (54).
- Ainsi que sept exemples d'ironie sous forme de clin d'œil, aparté, ou phrase cryptique (11, 14, 15, 18, 23, 35, 43).

L'expansion du livre (environ trois fois plus long) se fait au détriment de la proportion d'humour (qui reste presque identique par rapport à la première édition). Les notes de bas de page pouvaient être l'occasion d'un bon mot dans l'édition de 1821 (environ le tiers des notes est humoristique) ; toutes les notes ajoutées à l'occasion de la deuxième édition sont sérieuses. De Quincey a pourtant largement conservé l'humour et l'ironie de ses premières *Confessions of an English Opium-Eater*, y compris plusieurs passages provocateurs concernant l'opium et la morale, ou encore une allusion légèrement grivoise : « all the tea-cups, tea-caddies, tea-pots, tea-kettles, &c. have departed (not to speak of still frailer vessels, such as glasses,

¹¹⁰ Lettre de Carlyle à John Stuart Mill, 24 Septembre 1833. Citée par Lilian FURST, *Fictions of Romantic Irony*, Macmillan: London, 1984, 1.

decanter, bed-makers, &c. » (II C1 52)¹¹¹. Il a également ajouté environ trente-huit remarques ironiques et six remarques humoristiques ; cependant ces remarques ne suffisent plus à contrebalancer les épanchements de pathos de la deuxième édition. En fait, les deux éditions ne suivent pas la même démarche. Au moment de réviser son œuvre, De Quincey souhaite compléter le texte original : il ajoute beaucoup de matériel et des notes parfois très longues, dont le but est clairement d'atteindre l'exhaustivité et de ne pas laisser la moindre circonstance obscure pour le lecteur. Il a donc moins d'opportunités pour la stratégie elliptique de l'ironie, qui dit moins de choses qu'elle n'en suggère. En fin de compte, l'ironie et l'humour se trouvent comme noyés dans le reste du texte, ne constituant que quelques lignes, réparties sur deux ou trois pages, intercalées entre plusieurs dizaines de pages sérieuses. L'opium ferait-il perdre le sens de l'humour ? « I can assure him, that nobody will laugh long who deals much with opium (...) so anti-mercurial as it really is » (II C1 43). On ne comprend pas toujours très bien la raison de tant de pathos. De Quincey ne craint pas de recourir au cliché pour apitoyer le lecteur, par exemple pour dénoncer des tuteurs déficients ou reprocher à Dieu la mort de sa sœur : « the hourly spectacle of helpless orphanage playing round the margins of pitfalls hidden by flowers » (II C2 110), « myself, a poor frail dependent creature – torn away so suddenly from the prop on which altogether it depended » (XV SUSP 154). Ces excès l'amènent à se contredire : il décrit les méthodes éducatives de l'un de ses tuteurs comme une torture, pour admettre tout de suite après que c'était sans doute la méthode la mieux adaptée à son caractère, et qu'elle lui a finalement rendu service.

Malgré les bénéfices de l'autodérision, autant pour lui que pour le lecteur, De Quincey a également supprimé quatre réflexions à la fois provocatrices et liées à des thèmes très sensibles chez lui, en particulier la dépendance (à la fois sa dépendance physique à l'opium et sa dépendance financière par endettement chronique), et le sentiment de culpabilité qui en découle :

Most people, indeed, cannot be addressed on such a business [of borrowing money], without surveying you with looks as austere and unpropitious as those of a Saracen's head. (II C1 35)

Nevertheless, I have a very reprehensible way of jesting at times in the midst of my own misery: and, unless I am checked by some more powerful feeling, I am

¹¹¹ Les domestiques appelés « bed-makers » étaient généralement des femmes, et par référence biblique devenue proverbiale, la femme est appelée « the weaker vessel ».

afraid I shall be guilty of this indecent practice even in these annals of suffering or enjoyment. The reader must allow a little to my infirm nature in this respect: and with a few indulgences of that sort, I shall endeavour to be as grave, if not drowsy, as fits a theme like opium, so anti-mercurial as it really is, and so drowsy as it is falsely reputed. (II C1 43)

provided the College of Surgeons will pay me for enlightening their benighted understandings upon this subject, I will relate it: but it is far too good a story to be published gratis. (II C1 [note] 58)

As to the opium, I have no objection to see a picture of *that*, though I would rather see the original. (II C1 60)

On observe le même phénomène dans *Autobiographic Sketches*, qui est largement constitué d'une compilation d'articles antérieurs : De Quincey ajoute seulement une dizaine de remarques ironiques (soit le tiers du total de remarques ironiques) et trois remarques humoristiques de deux à trois lignes, et enrichit surtout son texte de notes de bas de pages entièrement sérieuses, certaines occupant plusieurs pages.

Quel principe a pu guider De Quincey dans ces choix ? Il ne faut pas y voir une évolution graduelle et chronologique, qui accompagnerait le développement de nouvelles préoccupations esthétiques, psychologiques et morales. On observe même un redoublement de légèreté en 1847-48 (notamment dans trois articles sur Landor, trois autres sur la Nonne d'Espagne, et deux articles autobiographiques : « Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum » et « The English Mail-Coach », particulièrement riches en humour). Il semble qu'on doive plutôt opposer le temps d'une écriture plus spontanée, sous la pression des dates, à un temps de relecture et de révision, et donc de doute et d'autocensure. Il semblerait que De Quincey ait retiré avant tout ce qui risquait de ne pas faire sérieux, des remarques qui pouvaient paraître gratuites, trop frivoles. La légèreté relèverait du superflu, de la digression : « Now for the arguments on this occasion, which ought to be excellent in quality, being slender in quantity (...) and dispersed through a great over-proportion of wit and other extra-essential matter » (V « Political Economy. The *Standard* and the *Edinburgh Saturday Post* » 125).

De Quincey semble s'être de plus en plus préoccupé de la réception de ses écrits. En 1821 il adopte un air insouciant, s'affranchit de l'opinion du lecteur et affirme sa confiance en l'avenir de ses écrits :

But my way of writing is rather to think aloud, and follow my own humours, than much to consider who is listening to me. (...) The fact is, I place myself at a distance of fifteen or twenty years ahead of this time, and suppose myself writing to those who will be interested about me hereafter (C1 62 / C2¹¹² 241).

Dans l'introduction à la deuxième édition, en revanche, De Quincey remet en question ses humeurs et ses facéties, qu'il tente de faire passer pour des fautes de style, elles-mêmes résultant d'une maladie nerveuse qui l'empêchait de se relire, ou simplement de se corriger :

or it is possible enough that, by unseasonable levity at other times, I may have repelled the sympathy of my readers – all or some. Endless are the openings for such kinds of mistake – that is, of mistakes not fully seen *as* such. (II C2 101)

Ce qui était en 1821 une preuve d'indépendance est devenu en 1856 une faute de goût. De Quincey a d'autant plus de raisons d'être inquiet que, abordant le problème de la sélection du matériau autobiographique, il avoue son incapacité à trier ce qui est convenable de ce qui ne l'est pas : « if I stop to consider what is proper to be said to this or that person, I shall soon come to doubt whether any part at all is proper » (II C1 62 / C2 241). L'humour et l'ironie sont des figures ambivalentes, et du « bon » au « mauvais » usage, la frontière est éminemment subjective et floue. Les provocations de De Quincey jouent souvent sur cette limite : ce qu'il se permet avec son lecteur ; au risque d'aller trop loin et de se voir accuser de mauvais goût. En cas de doute, il est plus facile de supprimer d'emblée la légèreté. Par ailleurs, si la tuberculose donne l'air intéressant et aristocratique, la tristesse aussi : « Sadness made one "interesting". It was a mark of refinement, of sensibility, to be sad. That is, to be powerless »¹¹³.

L'ironie est une arme à double tranchant, du fait que l'ironie appelle l'ironie. Or De Quincey est plutôt susceptible, comme il le démontre de façon répétée dans les écrits autobiographiques : enfant hypersensible, adolescent ombrageux, même adulte, il ne s'expose volontiers à l'ironie que tant qu'il en est l'auteur, tel le Cyrano d'Edmond Rostand ; témoin, la tirade des « *Mr. Dash* », où il fait mine d'accepter les sarcasmes des critiques pour mieux s'en disculper :

on the motion of some absurd coward (...) all the names were struck out behind my back in the first edition of the book, thirty-five years ago. (...) I was taunted with them very reasonably by a caustic reviewer. Nothing could have a more

¹¹² variante C2 : « twenty – thirty – fifty years ahead of this present moment, either for the satisfaction of the few who may then retain any interest in myself, or of the many (...) who will take an inextinguishable interest in the mysterious powers of opium. »

¹¹³ SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*, op. cit., 31.

ludicrous effect than this appeal to shadows – to my Lord Dash, to Dean Dash, and to Mr. Secretary Dash (...) to Mr Philosopher Dash. (...) It is due to Mr John Taylor, the accomplished publisher of the work, that I should acquit *him* of any share in this absurdity. (II C2 [note] 97)

Le ton solennel de la note, l'emploi de termes juridiques pour innocenter son éditeur de toute faute, le mépris affiché pour le responsable, en un mot le besoin impérieux de se distancier de la publication originale, prouve que malgré la durée écoulée, sur laquelle il insiste lui-même, il ressent toujours tout le piquant du sarcasme de ce critique. C'est encore le cas du canular de Lamb : celui-ci feint de ne pas apprécier la poésie de Coleridge, et commente « The Rime of the Ancient Mariner » avec une familiarité tellement irrévérencieuse (« a burning ridicule ») qu'il amène De Quincey horrifié à se boucher les oreilles des deux mains :

'Just think of such a gang of Wapping vagabonds, all covered with pitch, and chewing tobacco; and the old gentleman himself – what do you call him? – the bright-eyed fellow?' What more might follow, I never heard; for, at this point, in a perfect rapture of horror, I raised my hands – both hands – to both ears; and, without stopping to think or to apologize, I endeavoured to restore equanimity to my disturbed sensibilities, by shutting out all further knowledge of Lamb's impieties. At length he seemed to have finished; so I, on my part, thought I might venture to take off the embargo (X « Autobiography: Recollections of Charles Lamb » 240).

Certes, De Quincey sourit de son effroi adolescent : il n'est pas question de nier le comique de la situation. Pourtant, l'humour est réduit à la portion congrue. Il éprouve encore de la gêne au moment de raconter une réaction qui était pour lui à la limite de l'inconcevable : il introduit le passage en réclamant l'indulgence du lecteur envers la naïveté et l'idéalisme ardent de sa jeunesse, insiste sur le choc qu'il a reçu en entendant ainsi ridiculiser le chef d'œuvre de Coleridge (« the sensitive horror », « the shock with which such a person must recoil »), et conclut l'anecdote sur la « honte »¹¹⁴ qu'il ressent encore à s'être comporté si « puérilement » : « to explain what followed, and a little to excuse myself, I must beg the reader to understand ». L'ironie est du côté de Lamb, dans le personnage du cynique arborant « un sourire très sarcastique »¹¹⁵ et concluant sur cette phrase à double sens (De Quincey est invité pour le thé) : « If you please, sir, we'll say grace before we begin ».

De Quincey craint peut-être aussi qu'à force de ne pas se prendre au sérieux, le lecteur ne fasse de même. Le risque d'affronter un public non réceptif peut donc

¹¹⁴ « I felt greatly ashamed of my boyish failure in self-command »

¹¹⁵ « a most sarcastic smile »

causer une autocensure. Les critiques lui ont beaucoup reproché de construire ses articles au fil de la plume, et d'utiliser la légèreté au gré de son humeur, comme s'il ne s'agissait que d'un caprice ou un mouvement d'humeur¹¹⁶. Un de ses articles au moins a bien été conçu comme un pur divertissement : « an orange to squeeze for the public use » (III « Anecdote. 1. Miss Hawkins' Anecdotes » 113). Il s'agit d'une simple compilation des anecdotes les plus amusantes du livre de Miss Hawkins. De Quincey a déclaré, au sujet d'autres articles, qu'ils se voulaient légers et charmants comme une « bulle » de savon : *Walladmor* (« a glittering bubble » IV 219), ainsi que les deux premiers articles « On Murder » (« so mere a foam bubble of gaiety » XX « Postscript » 38). On lui a aussi reproché de divertir le lecteur, au double sens de distraction et de détournement : en distrayant le lecteur, il détournerait son attention des exigences du sujet, et donc des insuffisances du traitement. De fait, c'est bien la stratégie derrière l'argument ironique : l'ironie fait rire au lieu de faire réfléchir et n'apporte qu'un argument irrationnel, donc « pas sérieux », indigne d'un philosophe et d'un logicien. Ce reproche n'est pas réservé à ses contemporains : Goldman a accusé De Quincey de faire de l'esprit parfois dans le seul but de détourner l'attention du lecteur du manque de contenu de certains articles : « layers of that fine-spun casuistical prose he invariably wrote when he had an inadequate command of his subject and was merely seeking to mask his ignorance by distracting the reader from the real requirements of the theme »¹¹⁷. L'ironie peut donc tout autant remettre en question l'autorité de l'auteur qu'affirmer sa maîtrise de son texte, et De Quincey critique son mauvais usage chez d'autres auteurs :

As to the error in the reasoning I observed that it was that in which the wit consisted, and indeed that all wit was but false reasoning (I « Diary » 43)

Rarely did that great man [Edmund Burke] descend to sneering – for an understanding, so opulent in *serious* arguments upon every theme alike, sneering was too cheap a resource (XIV « Ricardo Made Easy » 33).

Dans une lettre à Ticknor & Fields (les éditeurs américains de ses premières œuvres complètes) en 1853, De Quincey se défend d'utiliser ironie ou humour sans une arrière-pensée sérieuse : « pure levities (...) may happen to have no justifying principle of life within them ; and if, anywhere, I find such a reproach to lie against a

¹¹⁶ « De Quincey's humour was only casual ... It seemed to be a separate stop on his organ which could be pulled out for deliberate effect by way of relief or variety. (...) It plays upon the surface ». EATON, Horace Ainsworth. *Thomas De Quincey: a Biography*, op. cit., 319.

¹¹⁷ GOLDMAN, Albert. *The Mine and the Mint: Sources for the Writings of Thomas De Quincey*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, 49.

paper of mine, that paper I should wish to cancel » (XX « Extract from a letter written by Mr De Quincey to the American Editor of his works » 4). Et si, dans la préface de cette première édition de ses œuvres complètes, De Quincey commence par déprécier ses écrits, c'est pour immédiatement les réhabiliter : « primarily to amuse the reader (...) Some papers are merely playful (...) But, even here, I do not scruple to claim from the reader, occasionally, a higher consideration. At times, the narrative rises into a far higher key » (XX « Preface » 12).

La réflexion peut se cacher derrière l'article le plus fantaisiste. Un exemple particulièrement frappant est la série d'articles sur William Hamilton. Dans le premier article, qui se trouve arriver à la fin du volume XIV de *The Instructor*, De Quincey donne l'impression de gagner du temps et de s'épargner la peine de rédiger un article : il se plaint de l'impossibilité de traiter d'un sujet aussi intéressant en si peu de pages, insiste sur la nécessité de respecter l'unité de chaque volume, et finalement n'aborde jamais son sujet : l'humour digressif se substitue totalement au propos annoncé. A la fin de l'article il se réjouit d'avoir reporté le traitement du sujet au volume suivant : « an opportunity is gained for something nearer to a reasonable estimate of an illustrious man than could have been crowded within three octavo pages » (XVII « Sir William Hamilton ; Bart » 155). Dans le volume suivant, cependant, De Quincey reprend de plus belle le même humour digressif que précédemment, violant au passage l'unité du volume XV puisqu'on ne saurait comprendre le début de l'article sans avoir lu le précédent. De Quincey revendique un pur divertissement, un entracte entre deux propos sérieux : « I *must* have some amusement for my reader. Can I have it, is it to be looked for, from any region of philosophic speculation? The reader has shown himself a patient reader – he has waited: and I *must* reward him » (XVII « Sir William Hamilton, with a Glance at his Logical Reforms, first Paper » 162). L'humour se double d'une pointe d'ironie, car en l'occurrence, c'est le propos sérieux qui sert d'entracte : le lecteur a pour l'instant appris fort peu de choses sur William Hamilton, encore moins sur sa philosophie et ses réflexions sur la logique. Il n'en saura pas davantage dans le reste de l'article, ni dans l'article suivant, qui n'y consacre guère plus de deux pages, soit environ le cinquième de ce dernier article. Le titre de l'article est également ironique, puisqu'il annonce un « premier article » sur William Hamilton alors que les premières lignes rappellent triomphalement l'existence de l'article précédent, et la loi enfreinte qui lui

interdisait d'être à cheval sur deux volumes : « Here I am, viz., in vol. XV. Never ruffle your own temper, reader, or mine, by asking how, and with what right » (XVII 156).

On reconnaît bien sûr le jeu avec le lecteur, traité avec désinvolture et fausse condescendance, comme un bon écolier que le professeur consentirait à récompenser, d'autant plus qu'il s'agit d'un lecteur de la classe moyenne, a priori peu éduqué et donc à qui la philosophie paraîtra forcément un peu aride. De plus, pour digressifs qu'ils soient en ce qui concerne la vie de William Hamilton, les articles abordent des sujets incontournables en philosophie : le temps, la mémoire et la connaissance ; des sujets qui touchent De Quincey personnellement et douloureusement (il y a sans doute une part d'évasion dans le traitement humoristique). L'analyse de Tyson fait ainsi ressortir une réflexion implicite sur la nature du langage, et établit une corrélation entre l'impossibilité de voir son identité comme un tout unifié et l'impossibilité de construire un système totalement cohérent, dans quelque domaine que ce soit :

Each time that the pressure for unity or continuity makes itself felt in "Sir William Hamilton", De Quincey manages to relieve that pressure by subjecting the idea of unity at issue to an analysis that destroys it. Each version of unity – historical, logical, linguistic – is exposed as a fiction, freeing De Quincey for the wildly manipulative use of language and thought that is apparent everywhere in the essay.¹¹⁸

De Quincey affirme de surcroît que la digression et l'inachèvement sont inévitables dans une biographie, et plus encore la biographie d'un philosophe (cette problématique s'applique d'ailleurs à sa propre autobiographie) :

desultory and expansive tendencies which besiege all personal sketches, and especially sketches of such men as, being largely philosophic, and controversially entangled in the questions of their own generation, stand in a possible relation to all things. (XVII « Sir William Hamilton, with a Glance at His Logical Reforms, first Paper » 162)

A travers ces trois articles, De Quincey met donc en pratique l'impossibilité de construire une œuvre systématique, tout en assurant la mise en système paradoxale de son sujet, unifié par la récurrence de la légèreté et la digression. Mais seule une lecture attentive identifiera les thèmes sérieux derrière la désinvolture générale.

La prépondérance du sérieux correspond également à un choix, selon des critères esthétiques et psychologiques. Dans les *Confessions*, trois suppressions de

¹¹⁸ TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism », *op. cit.*, 62.

l'ironie se justifie par le désir d'améliorer le texte original, rendu plus efficace et plus cohérent ; tout d'abord, le raccourcissement de cette périphrase :

Reader, he was one of those anomalous practitioners in lower departments of the law, who – what shall I say? – who, on prudential reasons, or from necessity, deny themselves all indulgence in the luxury of too delicate a conscience: (a periphrasis which might be abridged considerably, but *that* I leave to the reader's taste.)

Reader, he was one of those anomalous practitioners in lower departments of the law who, on prudential reasons, or from necessity, deny themselves all indulgence in the luxury of too delicate a conscience. (II C1 23 / C2 201)

La question (avec tirets et répétition du pronom) et la parenthèse explicative ont disparu. Ici De Quincey a enlevé les marqueurs explicites de l'ironie, ce qui la rend plus discrète, donc plus élégante, en même temps que l'intimité avec le lecteur est davantage sollicitée : De Quincey rend sa place à l'implicite et donc sa confiance au lecteur. Dans un deuxième cas, De Quincey modifie son annonce du journal des rêves :

I shall now enter 'in *medias res*'. (II C1 62)

In my medical character, I here take leave of the reader, and fall back into the current of my regular narrative. (II C2 252)

On comprend fort bien pourquoi De Quincey marque aussi fortement le début du récit des rêves : il fait entrer le lecteur dans une toute autre dimension. Néanmoins, il est tentant d'ironiser sur une annonce de début à la moitié du deuxième article (le texte original ayant été publié en deux articles) et aux trois quarts du total. Il était d'autant plus indispensable d'éliminer cette formule dans la deuxième édition, que l'adresse au lecteur et l'allongement du texte rendait une lecture ironique aussi inévitable qu'elle était involontaire. La formulation différente semble aussi introduire un changement de perspective : le journal des rêves ne se présente plus comme un nouveau récit, mais comme la poursuite du récit après une longue digression. La continuité du récit ne va pas de soi, surtout à la fin d'une interruption du récit, marquée visuellement par la typographie (espace et astérisques) ; il est donc opportun de la rappeler au lecteur. Dans le troisième et dernier exemple, De Quincey conserve l'unité de ton de la conclusion, dont le « héros » n'est plus l'opium, mais bien le mangeur d'opium, torturé par la souffrance, en enlevant ce jeu sur les attentes du lecteur : « However, as some people, in spite

of all laws to the contrary, will persist in asking what became of the opium-eater, and in what state he now is » (II C1 74).

Notons aussi que la tonalité satirique est la plus forte dans l'édition de 1821, où elle est mise en valeur par la simplification des personnages, dont De Quincey ne prend pas le temps de dresser un portrait complet. En revanche, dans la version de 1856, ces épisodes sont développés dans le détail, et les portraits gagnent en profondeur et en humanité.

Au-delà de révisions ponctuelles, l'ironie est aussi une prise de risque : mal interprétée, elle peut remettre en question l'autorité de l'auteur, car son œuvre lui échappe : comme le dit Umberto Eco, si le lecteur ne respecte pas les références implicites proposés par l'auteur, « le texte devient illisible (...) ou alors cela devient un autre livre »¹¹⁹. Du point de vue de l'argumentation, si le lecteur ne comprend pas son ironie, De Quincey perd la reconnaissance de sa supériorité, et son pouvoir de persuasion, vaincu par la simple force d'inertie de l'ignorance de son interlocuteur. Ainsi sa mère reste-t-elle inébranlable à cause de (ou grâce à) son imperméabilité à toute ironie :

I committed, besides, a great fault in taking often a tone of mock seriousness, when the detection of the playful extravagance was left to the discernment or quick sympathy of the hearer; and I was blind to the fact, that neither my mother nor my uncle was distinguished by any natural liveliness of vision for the comic, or any toleration for the extravagant. (XIX AS « The Priory » 276)

Pour De Quincey, l'abandon de la légèreté est un signe de maturité qui marque la sortie de l'enfance : « a profounder gravity coloured all my thoughts », « never again relapsing into the careless, irreflective mind of childhood » (XIX AS « Premature Manhood » 208, 212). Il associe également sérieux et développement intellectuel : « its pleasures even are of a grave and solemn complexion ; and in his happiest state, the opium-eater cannot present himself in the character of *l'Allegro* : even then, he speaks and thinks as becomes *Il Penseroso* » (II C1 43). La référence à Milton permet de suggérer une vision positive, profondément spirituelle de la mélancolie, qui inspire « une impression de sérénité et de douceur », comme l'explique Florence Gaillet de Chezelles :

ses mouvements mesurés et son immobilité évoquent moins la prostration et le désespoir qu'ils ne figurent ses transports extatiques et son absorption dans une divine vision ; de même, son regard fixé au sol est le signe, non d'une profonde

¹¹⁹ ECO, Umberto. *Lector in Fabula*, op. cit., 76.

affliction, mais d'une totale concentration, qui découle de son commerce avec les Dieux.¹²⁰

Par ailleurs, depuis le mouvement de la « Graveyard School », « la mélancolie était souvent présentée comme un sentiment intrinsèquement lié à la poésie et à la création littéraire »¹²¹. En renonçant à la légèreté, De Quincey peut se déclarer un penseur, et potentiellement un poète, qui se doit d'être, selon Wordsworth, un homme de réflexion : « a man who (...) had also thought long and deeply »¹²². Florence Gaillet de Chezelles retrace d'ailleurs dans *The Prelude* et *The Excursion* les figures mélancoliques qui font de Wordsworth « un nouveau *Penseroso* »¹²³. Par ailleurs, puisque De Quincey pense que le temps propice à la poésie est révolu, on peut sans doute lui appliquer cette analyse de J. Hillis Miller à propos d'Arnold : « the proper literary form for such a situation is the elegy (...) For him the truly poetic situation is the death of a great man or of someone deeply loved »¹²⁴.

Par contraste, on considère traditionnellement que le comique traite de sujets « non nobles ». Pour De Quincey, avoir le sens de l'humour, c'est savoir reconnaître le ridicule : « the sense of the ludicrous » (II C1 17, XI LR 92). La source du comique est souvent le ridicule qui résulte du contraste entre un registre élevé et un registre grotesque ou plat :

In fact, laughter itself is of an equivocal nature; – as the organ of the ludicrous, laughter is allied to the trivial and the ignoble – as the organ of joy, it is allied to the passionate and the noble. (X SLM 41)

But the *fundus*, the ultimate resource, the well-head of the comic, must for ever be sought in the same field – viz. the ludicrous of incident, or the ludicrous of situation, or the ludicrous which arises in a mixed way between the character and the situation. (XI « Theory of Greek Tragedy » 489)

Rire de quelque chose, c'est donc souvent le rabaisser à une dimension triviale, comme si le rire devait forcément impliquer une dégradation, soit dans l'objet, soit dans le traitement ; c'est pourquoi les préoccupations matérielles se prêtent facilement à la légèreté. La légèreté implique souvent une tonalité prosaïque : « common as laughter » (XV Gilfillan [note] 302). Quand De Quincey utilise l'ironie et

¹²⁰ GAILLET DE CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la Marche*. Grenoble: ELLUG, 2007, 151.

¹²¹ *Ibid.*, 152.

¹²² Wordsworth, William. *Lyrical Ballads*, op. cit., 871.

¹²³ *Ibid.*, 154-167.

¹²⁴ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 262-263.

l'humour, il fait souvent référence à la nourriture et à l'argent¹²⁵, cite régulièrement les dictons populaires, et exploite volontiers l'effet de contraste entre deux registres : « [The art of] assassination (...) has flourished by fits. It never rains, but it pours » (VI OM 117-18).

Ainsi, pour De Quincey, le pathos est bien supérieur à la légèreté, et procure plus de plaisir : « many states of pleasure, and in particular the highest, are the most of all removed from merriment, or from the ludicrous » (X SLM 40). L'idée de la grandeur est chez lui inséparable de l'impression de solennité : les mots « solemn » et « pomp » sont récurrents, et son adjectif favori pour exprimer son admiration ou son affection est « noble »¹²⁶. La souffrance est un accès privilégié à la transcendance ; sans elle, l'homme ne porte sur le monde qu'un regard superficiel :

the terrific grief which I passed through, drove a shaft for me into the worlds of death and darkness which never again closed, and through which it might be said that I ascended and descended at will. (XV SUSP 134)

the funereal ground (...) sends upwards the dark lustrous brilliancy through the jewel of life – else revealing a pale and superficial glitter. Either the human being must suffer and struggle as the price of a more searching vision, or his gaze must be shallow and without intellectual revelation. (XV SUSP 189)

De Quincey estime que les deux genres les plus admirables sont l'épopée et la tragédie : « both forms of the higher poetry, epic and tragic » (XII « Style » 5). Il mentionne plusieurs fois la célèbre préconisation des *Lyrical Ballads* (« all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings »¹²⁷). Le lyrisme devient une marque d'excellence stylistique : « In naming the highest category of prose "impassioned prose"¹²⁸ De Quincey devised a critical vocabulary indebted to Wordsworth's call for a literature recreating "the essential passions of the heart" »¹²⁹. En réintroduisant la « passion » poétique dans la prose, il remet en cause l'humour traditionnel de l'essai : « L'essai romantique et son humour se sont en quelque sorte effacés dans la prose poétique qu'ils ont réinventée »¹³⁰. Enfin, l'artiste doit chercher

¹²⁵ L'humour ici est profondément ambivalent, car ces deux domaines ont été une cause quotidienne d'inconfort et d'angoisse sa vie durant : entre son estomac fragile, une suspicion d'anorexie, et les dettes, le trivial prenait une dimension disproportionnée, et même tragique.

¹²⁶ « oh noble minded Ann » (II C1 25 / C2 203), « beloved M ... [your] nobility of mind » (II C1 40 / C2 215), « dear, noble Elizabeth » (XV SUSP 139), etc.

¹²⁷ Wordsworth, William. *Lyrical Ballads*, op. cit., 870-71 / 886.

¹²⁸ D'après « impassioned feeling ». Wordsworth, William. *Lyrical Ballads*, op. cit., 872.

¹²⁹ CAFARELLI, Annette Wheeler. *Prose in the Age of Poets*, op. cit., 162.

¹³⁰ DAYRE, Eric. *Une histoire dissemblable. Le tournant poétique du Romantisme anglais, 1797-1834*. Paris : Éditions Hermann, 2010, 336.

à transcender son époque, et s'appuyer sur les vérités universelles du pathos, par opposition aux ressorts du comique, qui sont liés au particulier et à l'anecdotique :

death being one of those events which call upon the pure generalities of human nature, and remove to the background all individualities, whether of life or character, the mind would not in any case endure to have it treated with levity. (III « John Paul Frederick Richter » 21).

Is it that this transcendent right of victory in the tragic proclaims a secret reality in sorrow as the true basis of human life, whilst the gaudy draperies of the comic and the playful are but alien and separable accidents borrowed from a theatrical wardrobe? (XVII SFC 121)

Autobiographic Sketches dépasse le statut de divertissement (« reach a higher station (...) the amusement passes into an impassioned interest ») au moment où il aborde les souffrances du jeune Thomas : « nothing on the stage but a solitary infant, and its solitary combat with grief – a mighty darkness, and a sorrow without a voice » (XX « Prefaces [to AS] » 12).

La distanciation ironique ou humoristique ne permet pas l'exaltation propre au style passionné, car le comique « n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »¹³¹. L'expression de la souffrance semble offrir une garantie d'authenticité, tandis qu'à l'inverse, un ton moqueur impliquerait un manque de sincérité :

Misery is a guarantee of truth too substantial to be refused. (XIX AS 22)

It must not be supposed that I allowed any trace of jest, or even of playfulness, to mingle with these expressions of my admiration; that would have been insulting to her, and would have been false as regarded my own feelings. (XVI EMC 419)

En un sens, l'usage de l'ironie semble même en partie incompatible avec la sensibilité romantique. En effet, pour De Quincey comme pour Wordsworth, les sentiments du personnage priment sur sa situation et ses actions :

it is not for the mere facts that the case is reported, but because these facts move through a wilderness of natural thoughts or feelings (XV SUSP 134).

the feeling therein gives importance to the action and situation, not the action and situation to the feeling.¹³²

Pour l'ironiste en revanche, la situation prime sur l'intériorité, car son objectif est de susciter le sourire du lecteur plutôt que sa compassion. C'est ce qui fait que l'ironie est habituellement comprise comme une parole agressive : elle expose sa « victime » à un regard extérieur. Dans ce but l'ironie (en particulier dans la satire)

¹³¹ BERGSON, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, op. cit., 35.

¹³² *Lyrical Ballads*, 24.

joue fréquemment sur la déshumanisation de sa victime, assimilée à un animal ou un objet, et réduite à des stéréotypes. La combinaison du regard extérieur et le jeu sur le non-dit aboutissent facilement à des raccourcis. Pour cette raison, l'ironiste (et parfois l'humoriste) peut être accusé de superficialité : malgré son sous-entendu sérieux, l'ironie semble alors une moquerie stérile.

Ces grands principes concernent la note dominante d'une œuvre. L'idéal intellectuel et littéraire de De Quincey n'est pas incompatible avec la légèreté, au contraire : il reconnaît même de l'humour dans les poèmes de Wordsworth, alors que la critique s'y est longtemps refusée¹³³. Il proclame son admiration pour Sterne, et reconnaît en Juvénal un prophète et un poète doté d'une dimension « philosophique » (XVIII « Table-Talk » 33) :

Juvenal (...) seemed to me a divine model. The inspiration of wrath spoke through him as through a Hebrew prophet (...) And it must be owned that Indignation has never made such good verses as she did in that day. (XV SUSP 191).

the grandest justification of a satirist, viz., the deliberate assumption of the character as something corresponding to the prophet's mission against the Hebrews. (XVIII « Table-Talk » 33)

Par ailleurs, le sublime a la capacité de racheter même le ridicule : « another feature of sublimity (...) This feature it is that throws a grandeur even on a humbug » (XVI « Secret Societies » 152). De Quincey observe l'union de l'humour et du pathos et en fait l'éloge chez les auteurs qu'il admire le plus, non seulement Wordsworth, mais aussi Goldsmith (« his often pathetic humour »), Juvénal, Sterne encore, et Jean-Paul Richter qu'il compare à Shakespeare :

a one-headed Janus with two faces: – the pathetic and the humorous are but different phases of the same orb ; they assist each other, melt indiscernibly into each other, and often shine each through each like layers of coloured crystals placed one behind another. Take, as an illustration, Mrs Quickly's account of Falstaff's death (III « Jean Paul Frederick Richter » 21).

Pour de nombreux critiques, ce mélange est la marque du véritable humoriste : « in really deep humour, (...) the paradox is pregnant with further meaning, and the laugh a prelude to a more melancholy smile. (...) the delicate touch of the true humorist, just indicating a half-comic, half-pathetic thought »¹³⁴. Le

¹³³ Bien que Wordsworth ait été longtemps considéré comme le plus sérieux des romantiques, quelques critiques ont tenté de revaloriser cette facette de son œuvre. Voir JORDAN, John E. « Wordsworth's Humour ». *PMLA* 73.1 (Mar., 1958): 81-93.

¹³⁴ STEPHEN, Leslie. « De Quincey », *op. cit.*, 322-23.

comique digne de considération a toujours, dans les mots de Jankélévitch, « une arrière-pensée sérieuse » et n'est jamais gratuit : « la drôlerie sans une arrière-pensée sérieuse ne serait pas ironique mais simplement bouffonne »¹³⁵. Pour De Quincey, cette union est rendue possible par certaines affinités entre humour et pathos, qui permettent à l'humour de devenir pathétique : « if any circumstances of humour are introduced by the poetic painter, they must be such as will blend and fall into harmony with the ruling passion of the scene » (III « Jean Paul Frederick Richter » 21). Cette union est-elle bien réelle ? Elle ressemble trop à l'harmonie créée par l'opium pour ne pas être douteuse : « opium (...) can overrule all feelings into a compliance with the master key » (II C1 50 / C2 227). Si humour et pathos coexistent, le comique est tout de même subordonné au pathos, « la passion dominante de la scène ». Certes, il admire la beauté de *The Dunciad* : « the parodies drawn from Milton, as also in the former books, have a beauty and effect which cannot be expressed » (XIII « Pope » 267-68). Mais c'est encore la gravité qui l'emporte :

in the *Dunciad* we possess a peculiar form of satire, in which, (according to a plan unattempted by any other nation) we see alternately her festive smile and her gloomiest scowl; that the grave good sense of the nation has here found its brightest mirror (XIII « Pope » 272).

De fait, l'ironie, le rire et le chagrin sont réunis sous un même terme, « infirmité » : « the infirmity of laughter » (XV SUSP [draft] 549), « the infirmities of human grief » (XV SUSP 155). Les deux modes renvoient en définitive à une tragédie : la condition humaine et son cortège d'imperfections : « my infirm nature » (II C1 43), « the shocking affection of sleep (...) infirmity » (XVI EMC 436), « the infirmities of language » (XV 179). Ainsi, le jeu de la nature devient pathétique car il est infini, et renvoie le spectateur humain à sa propre finitude : « and the glory of their motions, from the mixed immortalities of beauty and inexhaustible variety, becomes at last pathetic to survey » (XV SUSP 162-3).

En définitive, De Quincey revient toujours à sa prédilection pour le pathos. Le comique n'a pas de valeur pour lui-même, c'est le pathos qui lui donne sa valeur et confirme, une fois de plus, sa supériorité : « Etemal jesting – buffoonery – punning absolutely kills one : it derives all its value from being intermingled with other things » (XV SUSP [Drafts, notes and Fragments] 553). Même si De Quincey laisse entrevoir la possibilité d'un récit où ce serait le pathos qui servirait l'humour, il n'en donne pas

¹³⁵ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, op. cit., 96.

d'exemple, alors qu'il multiplie les exemples où un trait humoristique souligne une scène pathétique : « and do, in fact, deepen the pathos » (III « Jean Paul Frederick Richter » 21).

Pour De Quincey, l'alliance du mot d'esprit et du sublime est improbable, pour ne pas dire incongrue : « a sublime repartee, an impassioned *bon-mot*, if you can imagine such a thing » (XVII SFC VI 133). L'exemple qu'il en donne quelques pages plus loin démontre que seules des circonstances exceptionnelles permettent le surgissement d'une telle chimère : un soldat, après avoir été insulté par son supérieur, devient symboliquement son égal par un comportement héroïque sur le champ de bataille, et s'autorise alors cette remarque ironique : « I told you that I would *make you repent it* » (XVII SFC VI 135). Il s'agit d'une ironie idéale, qui réunit à la fois l'auteur et la cible dans une communion patriote, tout en remplissant sa fonction individualiste de confrontation et de revanche : « Oh vengeance ! how sweet, perfect and crowning, (...) but in a mode that disarmed its malice, and in one moment reconciled him for ever with the object of his hatred ». Dans un texte bien antérieur, De Quincey avait déjà cité un premier mot d'esprit sublime, une réplique de l'Empereur Hadrien, plagiée par un roi de France : « That it became not the King of France to avenge the injuries of the Duke of Orleans (i.e. of himself under that title) (...) the sublimest of *bons mots* ! » (III Letters: « On Languages (continued) » 78). De Quincey relate ici deux moments d'épiphanie, pendant lesquels le héros renonce à sa vengeance, et c'est cette noblesse qui transcende le mot d'esprit jusqu'au sublime. Le satiriste Juvénal est de la même façon transfiguré par sa « passion d'indignation » : « the passion which made Juvenal a poet » (XXI « Anecdotes – Juvenal » 23) ; c'est elle qui porte le souffle lyrique de son œuvre.

Même quand De Quincey traduit Jean-Paul Richter, un auteur qu'il définit par son esprit pétillant (« *corruscating with wit* »), ses extraits censés être représentatifs limitent ses écrits à des passages pathétiques. Le critère d'excellence de Jean-Paul Richter avec lequel De Quincey est le plus à l'aise est en fait l'union d'une grande sensibilité et d'esprit, et notamment la capacité à créer des analogies, la vivacité d'esprit plus que la légèreté qui n'en serait qu'un produit dérivé :

What then is it that I claim [for Richter]? Briefly, an activity of understanding, so restless and indefatigable that all attempts to illustrate or express it adequately (...) are baffled, confounded, and made ridiculous, by the enormous and over-mastering superiority of impression left by the thing illustrated. (...) his faculty of catching at a glance all the relations of objects, both the grand, the lovely, the ludicrous, and the fantastic. (...) there cannot be a more valuable endowment to a

writer of inordinate sensibility, than this inordinate agility of the understanding (...) over and above his humour he must have an overflowing opulence of wit. (III « Jean Paul Frederick Richter » 22-23, 23, 24, 25)

De Quincey réclame d'ailleurs cette faculté pour lui-même : « the higher faculty of an electric aptitude for seizing analogies, and by means of those aerial pontoons passing over like lightning from one topic to another » (XV SUSP 153), « great agility in reviewing the relations of one idea to another » (II C2 128), « a logical instinct for feeling in a moment the secret analogies or parallelisms that connected things else apparently remote » (C2 182).

De Quincey reste ambivalent vis-à-vis de la valeur de la légèreté, qui ne semble prédominer que dans un genre mineur : l'essai, qui met en œuvre l'art de la conversation. Dans le Journal, De Quincey s'interroge sur la compatibilité entre humour et poésie (I 25), et s'il admet une compatibilité partielle, ou la constate dans la pratique, il a bien du mal à lui trouver une explication. Dans « Suspiria de Profundis », il exprime la nécessité esthétique d'équilibrer son récit : « passages planned for equipoise and mutual resistance ». Cependant, les passages consacrés aux souffrances extrême (« the lowest depth in my nursery afflictions ») sont alors opposés, non pas comme on pourrait s'y attendre à des moments de bonheur (« the glory of youthful happiness »), mais au récit des premiers cauchemars dus à l'opium, l'amenant à revivre, de façon répétitive, la mort de ses sœurs, parce qu'ils forment une illustration de grandeur exaltée (XV SUSP 169).

Si De Quincey a largement conservé l'humour et l'ironie de ses premières *Confessions of an Opium-Eater* dans l'édition de 1856, c'est peut-être aussi en partie parce qu'il y voyait son ouvrage le plus « sérieux », au sens où c'est celui qui lui a valu sa plus grande reconnaissance en tant qu'auteur. Par un retournement ironique bien involontaire, c'est à présent le sérieux qui sert d'échappatoire : De Quincey souhaite donner au lecteur l'impression qu'il assume ses responsabilités comme auteur. Il sait bien que son véritable manque de sérieux était sa tendance à la procrastination, et non la légèreté de ton d'une partie de ses écrits. Il apparaît à nouveau pris dans ses contradictions : soit il prend une distance ironique et humoristique, au risque de passer pour « pas sérieux » ; soit il garde son sérieux, mais risque alors de se trouver paralysé (par l'opium, la souffrance, ou l'angoisse), de ne rien écrire et donc de ne pas pouvoir prendre soin de sa famille.

Pour finir, cette incapacité têtue à valoriser ironie et humour a peut-être une clé dans l'enfance (une fois de plus) et une étrange inaptitude au jeu : car malgré sa maîtrise indéniable et quasi omniprésente de toute sorte de jeux rhétoriques (avec les mots, les situations, les attentes du lecteur, les autres textes, etc.), De Quincey déclare n'avoir jamais joué, ni aimé jouer (et sa gravité inquiète face aux fantaisies de son frère William en témoigne) :

With gunpowder, as a thing that seemed to me incapable of being stripped of its serious character, I had the common boyish pleasure; and where it was unavoidable to play at something, gunpowder was always my resource (...) I also invented a sport called *Troja*, as late as my 13th year. Else, and with these two exceptions, I may truly say that I never played in my life. (X SLM 11).

L'ironie disloquée

En dehors de quelques exemples, dont la traversée des Andes dans « The Nautico-Military Nun of Spain » (« Passage Across the Andes » XVI 114-126), dont De Quincey était particulièrement fier, l'union du pathos et du comique est restée largement théorique dans l'ensemble de son œuvre. Leslie Stephen la déclare même totalement absente dans les textes les plus travaillés : « the delicate touch of the true humorist (...) is alien to De Quincey's more elaborate style »¹³⁶. C'est un point qui ressort diversement chez de nombreux critiques, à toutes les époques : ainsi un critique contemporain, Jacox, a tout naturellement traité « The Humour of Thomas De Quincey » puis « The Pathos of Thomas De Quincey » dans deux articles bien distincts ; tandis que, selon une hypothèse de John Beer, Coleridge et De Quincey auraient eu en commun de pouvoir se concentrer soit sur les plaisirs de l'opium, soit sur les douleurs, mais jamais les deux en même temps¹³⁷.

Quand les deux tonalités cohabitent dans un même texte, elles ne font que se succéder. La violence de la transition, le caractère artificiel du changement de ton, déconnecté du récit, ont parfois été ressentis comme une violation de l'unité du texte ou du sujet : « We can pardon the gambolling of an irrepressible humor when the matter is argumentative, but the heavens must be hung with sackcloth around the pyre of Joan of Arc »¹³⁸. Pourtant, la légèreté employée pour décrire la mort de

¹³⁶ STEPHEN, Leslie. « De Quincey », *op. cit.*, 322-23.

¹³⁷ BEER, John. « De Quincey and the Dark Sublime: the Wordsworth-Coleridge Ethos », *op. cit.*, 172.

¹³⁸ BAYNE, Peter. « Thomas De Quincey and his Work », *op. cit.*, 48.

Jeanne d'Arc n'est pas un caprice gratuit. De Quincey imagine que l'événement suscite l'intérêt des occupants de planètes lointaines :

there is a strong muster in those far telescopic worlds, on any such morning, of those who happen to find themselves occupying the right hemisphere for a peep at *us*. Telescopes look up in the market on that morning, and bear a monstrous premium; for they cheat, probably, in those scientific worlds as well as we do. (XVI « Joan of Arc [Part II] » 83)

Ces « mondes lointains » sont en réalité une métaphore de la postérité, qui observe l'exécution de Jeanne d'Arc à travers les télescopes de l'histoire, et il apparaît clairement qu'à travers la « sympathie » de ce public extra-terrestre, « brûlant » de « colère », « d'amour » et de « haine » impuissants, De Quincey exprime ses propres émotions. Il a été incompris sur ce point, à cause de la brusquerie déconcertante du changement de ton, et l'intrusion de thèmes comiques (l'argent, la mesquinerie et le ridicule) à l'intérieur de la tragédie.

De Quincey ne parvient à un vrai mélange de tons qu'à l'occasion de moments épiphaniques ou paroxystiques, un moment de grâce, par définition exceptionnel et éphémère : à travers l'ironie « instable », pathos et légèreté atteignent un égal degré d'exaltation. Des sentiments forts et complexes atteignent un équilibre précaire, lui accordant la possibilité fugitive d'exprimer l'inexprimable, permettant la coexistence des dualités les plus irréductibles et substituant exaltation et détachement à la souffrance habituellement suscitée par l'impossibilité de résoudre la dualité. Maintenir ce ton est difficile : on ne peut pas rester en suspens indéfiniment. Même si le contexte n'élucide jamais le passage ironique, dont l'interprétation reste indécidable, l'engagement devient inéluctable, et la tonalité redevient soit sérieuse, soit humoristique. C'est très net dans les articles sur Hamilton : dès que De Quincey aborde pour de bon le sujet annoncé (une biographie dans « Sir William Hamilton, Bart », puis son œuvre dans « Sir William Hamilton, with a Glance at his Logical Reforms ». XVII 145-155, 156-168 et 169-179), il met de côté la légèreté, qui ne fait plus que quelques apparitions de quelques mots, tout au plus quelques lignes.

C'est comme si le traitement sérieux d'un sujet devait se faire sérieusement, et ne permettait qu'un usage limité de l'ironie et de l'humour, une remarque en passant : la légèreté se trouve finalement marginalisée. Très souvent, De Quincey délimite les passages humoristiques aussi nettement que s'il ouvrait une parenthèse, en les encadrant par des formules signalant le changement de

registre (« meanwhile », « seriously, however » etc) ; et ce, à la fois dans un souci de maîtrise et pour identifier clairement pour le lecteur les changements de registre, et éviter ainsi d'être mal interprété. Les écrits de De Quincey ont donc tendance à séparer nettement les passages de détachement humoristique des passages « sérieux », soit lyriques et pathétiques. Il faut choisir entre rire ou pleurer : « either the groaning or the laughter » (XV « Coleridge and Opium-Eating » 117).

C'est particulièrement vrai des écrits autobiographiques. Dans les *Confessions*, la rupture de ton peut être assez abrupte et l'ironie correspond souvent à un passage distinct : pause dans le récit, note de bas de page, moment clé, portrait d'un personnage. La partie consacrée aux souffrances est divisée en deux parties au ton constant : « l'Introduction » (II C1 52-61) se fait dans la légèreté, tandis que le récit des souffrances et des rêves (« The Pains of Opium » II C1 61-76 / C2 240-266) ne contient que trois lignes un peu légères : un jeu de mots sur opium / opiacé (« opiate », qui le désigne comme somnifère), et l'idée que le lecteur des *Confessions* éprouve un intérêt déraisonnable, voire absurde (« in spite of all laws to the contrary ») pour le narrateur (II C1 65, 74). Dans « *Suspiria De Profundis* », où la légèreté est réduite à la portion congrue et semble plutôt un écho des textes précédents, l'ironie a un statut marginal par rapport au récit, non seulement en proportion, mais également par le traitement : elle est presque toujours réduite à un aparté ou une parenthèse. Sur seulement six remarques ironiques ou humoristiques, trois accompagnent une interruption du texte correspondant à la fois au début d'un nouveau chapitre et à un nouveau thème, et dans un cas à l'insertion d'une note de bas de page. Dans une autre remarque, l'ironie prend la forme d'un aparté, un commentaire sur les événements rapportés :

Could any person fail to be aghast at such a demand? I was to write worse than my own standard, which, by his account of my verses, must be difficult; and I was to write worse than himself, which might be impossible. (XV SUSP 193)

Si l'on choisit de lire la phrase juste avant ce passage comme ironique (« At this aposiopesis I looked inquiringly at the speaker, and he filled up the chasm by saying, that he would "annihilate" me »), il s'agirait alors du seul moment où l'ironie serait intégrée au récit. La fluidité du récit passe presque exclusivement par le pathos et le lyrisme. La dernière réflexion ironique de « *Suspiria De Profundis* » commente un élément lui-même extérieur au récit, le temps écoulé entre une

critique et sa propre réponse : « Having thus, by twenty-two years' silence, sufficiently expressed my contempt for the slander » (XV SUSP 195-196).

Mais c'est dans «The English Mail-Coach » que la dichotomie est poussée le plus loin. Dans la première partie, on peut encore parler de mélange des tons : ironie/humour et sérieux sont répartis assez régulièrement, de façon quasi égale, avec une absence fréquente de transitions. La légèreté prédominante débouche sur un fort contraste, puisque les trois dernières pages relatent les sentiments d'horreur et de terreur qui imprègnent ses cauchemars. Ensuite De Quincey passe d'un ton à l'autre à cinq reprises, avec une rupture de ton totale et de plus en plus prononcée : l'humour cède la place à la nostalgie, puis à des thèmes suscitant l'effroi et l'horreur (le temps inéluctable, le cauchemar de la dualité, la mort subite, la culpabilité) ; ensuite c'est la scène dramatique de la collision et l'apothéose de « The Dream-Fugue »¹³⁹. De Quincey est soit dans le détachement complet, soit dans l'émotion pure : il semble alors incapable de se détacher de ce qu'il a ressenti à l'époque. Il privilégie dans le deuxième cas l'exaltation et le pathos, deux émotions difficilement conciliables avec le détachement de l'humour ou l'ironie. D'où les oscillations violentes entre pathos et gaieté décrites dans « Suspiria De Profundis » :

Imagine yourself seated in some cloud-scaling swing, oscillating under the impulse of lunatic hands¹⁴⁰; for the strength of lunacy may belong to human dreams (...) Ups and downs you will see, heights and depths, in our fiery course together (...) Here, at the point where I have called a halt, the reader has reached the lowest depth in my nursery afflictions. From that point (...) I had meant to launch him upwards through the whole arch of ascending visions which seemed requisite to balance the sweep downwards (XV SUSP 169).

Cette dichotomie ne correspond pas à une stratégie systématique. Dans n'importe lequel de ses écrits, la rupture de ton peut avoir lieu en plein milieu d'un paragraphe et ne correspond précisément ni à la division explicite mise en évidence par des chapitres, ni même toujours à un nouveau thème, et se fait presque toujours sans transition ; tandis que même « Suspiria de Profundis » contient des remarques ironiques et humoristiques.

¹³⁹ Passages humoristiques : 183- « so imperfect an acquaintance with the law » 193 (transition marquée: « These were among the gaieties of my earliest and boyish acquaintance with mails »); 195 (« Was I then vain enough to count myself... ») -198 (transition: « Perhaps, therefore, the crocodile does change ... ») ; 213 (« I had left it there in imitation of a nautical discoverer... ») -217 (« nothing like it was ordinarily witnessed in England »).

¹⁴⁰ L'image de la balançoire provient probablement d'une anecdote de *Sketch From Childhood* : « It was a most ambitious swing, ascending to a height beyond any that I have since seen in fairs or public gardens. Horror was at my heart regularly as the swing reached its most aerial altitude; for the oily, swallow-like fluency of the swoop downwards threatened always to make me sick, in which case I fully believe that I must have relaxed my hold of the ropes, and have been projected, with probably fatal violence, to the ground. But, in defiance of this miserable panic, I continued to swing whenever [my brother] tauntingly invited me » (XVII SFC 119).

Ainsi l'ironie se disloque, au point quelquefois d'aboutir à un dédoublement du texte, soit à l'intérieur d'un même article, soit d'un article à l'autre, avec une version sérieuse, et une autre comique. Certains thèmes (l'argent, l'endettement, les conséquences de l'anonymat) sont l'occasion de saynètes à mettre en rapport les unes avec les autres. La disparition du pharmacien anonyme est le double comique de la perte douloureuse d'Ann, dont De Quincey ignorait le nom de famille. Certains événements sont racontés deux fois, une fois avec ironie et humour, une fois sur un ton sérieux ou grave. Les deux récits peuvent se trouver à l'intérieur du même texte, ou dans deux articles plus ou moins éloignés dans le temps et traitant de sujets complètement différents. C'est par exemple le cas de la fugue de l'école. Nous assistons à deux départs : dans le premier, De Quincey décrit ses adieux à sa chambre ; la scène s'achève sur une clôture solennelle, matérialisée dans la typographie par l'exclamation et un espace : « and closed the door for ever ! » (II C1 16 / C2 157) Après ce départ symbolique vient le départ de l'école proprement dit : une scène de farce. La deuxième scène est aussi la plus complexe, car de nombreux thèmes font écho au reste de l'œuvre. L'insomnie du maître annonce les insomnies de De Quincey à Londres et son sommeil troublé par l'opium. La fugue elle-même, et la détermination de De Quincey (« abide the issue ») renvoie à de nombreux refus de l'autorité et ses substituts (maître d'école, tuteur, évêque, logeuse, figures parentales) et les conflits qui en découlent. Enfin, la discrète, ou plutôt peu discrète, souris qu'est De Quincey dans cette scène deviendra un rat logé gratuitement à Londres (II C1 24 / C2 201).

Le dédoublement de scènes ou de thèmes apparaît en général dans les écrits sur soi : directement dans les textes autobiographiques, ou bien en lien à une anecdote ou un thème autobiographique. C'est le cas pour *Walladmor* : l'article éponyme est entièrement humoristique, tandis que De Quincey raconte l'épisode de manière plus factuelle dans « Autobiography : Recollections of Charles Lamb » (X SLM 277-286), et cite (séparés du reste du texte par les guillemets) de longs extraits de son article humoristique, qu'il recycle en quelque sorte : c'est aussi l'occasion d'un regard sur soi comme auteur.

La parodie de T.F. Dibdin sur la bibliomanie (« The Street Companion; or the Young Man's Guide and the Old Man's Comfort, in the Choice of Shoes » IV 450-454), trouve quant à elle une contrepartie sérieuse au sein d'une analyse

économique, selon laquelle le commerce de la chaussure suit les règles d'une économie « naturelle », qui fixe le juste prix de l'objet, et non un prix artificiel fixé par le marché. Dans le passage qui nous intéresse, De Quincey reconstitue une *involution* romantique et autobiographique : la chaussure est indirectement liée à la littérature, car le métier de cordonnier favorise la méditation (Jacob Boehmen étant un philosophe mystique et cordonnier de métier), et par association la philosophie de Coleridge (bien que, sous l'influence de l'opium, ce dernier soit devenu sédentaire), et bien sûr la marche de Wordsworth. Comme cette approche semble propice à l'ironie, De Quincey prend soin de préciser qu'il prend la comparaison au sérieux :

shoe-makers are notoriously such philosophic men (...) it is in no scorn, but in thankful remembrance of such men as Jacob Boehmen, &c., that Mr Coleridge and many others have declared the shoe-maker's craft to be the most practically productive of meditation amongst men. (XIV « The Logic of Political Economy » 250)

Dans l'autobiographie, le dédoublement correspond à des moments clé qui suscitent des sentiments complexes, à la fois pour le héros et pour le narrateur : «The morning came, which was to launch me into the world, and from which my whole succeeding life has, in many important points, taken its colouring » (II C1 15 / C2 155). Certaines scènes trouvent un écho dans les cauchemars : les rêves eux-mêmes sont toujours tragiques, et porteurs de trop d'intensité pour que De Quincey puisse en rire, mais il peut sourire de ce qui les a causés dans la réalité, en particulier le personnage du Malais, qu'il affirme insérer dans le récit dans le seul but de permettre au lecteur de comprendre toutes les implications de ses rêves orientaux, et la figure du crocodile introduite par la rencontre du cocher :

This incident I have digressed to mention, because this Malay (partly from the picturesque exhibition he assisted to frame, partly from the anxiety I connected with his image for some days) fastened afterwards upon my dreams, and brought other Malays with him worse than himself, that ran "a-muck" at me, and led me into a world of troubles. (II C1 58 / C2 236)

by an accident of fanciful caprice, she brought along with her into those dreams a troop of dreadful creatures, fabulous and not fabulous, that were more abominable to a human heart than Fanny and the dawn were delightful (XVI EMC 418).

Le cocher donne lieu à un portrait humoristique ; mais la ressemblance avec un crocodile ne peut manquer de rappeler l'évocation cauchemardesque de cet animal dans les *Confessions of an English Opium-Eater* (« the cursed crocodile » II C1 71), et le passage culmine dans une phrase longue et complexe accumulant des

images d'horreur, de terreur, jusqu'à la folie : « the very bosoms of the horrors that madden the grief that gnaws at the heart, together with the monstrous creations of darkness that shock the belief, and make dizzy the reason of man ».

Le double traitement de thèmes importants correspond également à un dédoublement du narrateur. Il y a d'une part un narrateur en souffrance, qui insiste sur l'aspect pathétique de son passé ; et d'autre part un narrateur désinvolte, totalement détaché et qui avertit le lecteur, par une succession de clins d'œil, qu'il n'est pas dupe de ses propres effets. Il est d'autant plus difficile de concilier les deux que pour De Quincey, parler de sa vie sérieusement équivaut à parler de moments d'émotion intense, avec la même émotion, généralement pour évoquer des circonstances pathétiques. De Quincey a du mal à prendre une distance objective sur sa propre vie : il doit en être totalement absent, ou bien en revivre chaque sentiment comme si le temps s'était arrêté. Il ne parvient pas à atteindre la juste mesure que préconise Wordsworth :

(...) the mind
Learns from such timely exercise to keep
In wholesome separation the two natures,
The one that feels, the other that observes. (*The Prelude* XIV 344-47)

De Quincey se rend coupable d'excès de ton, paraissant selon le passage choisi soit incapable de ne pas se prendre au sérieux, soit incapable de se prendre au sérieux ; réunissant les deux dans une exaltation éphémère. Plus encore que pour toutes les autres dualités auxquelles il a dû faire face, la solution à cette dernière ne se trouve pas dans le choix de l'un des deux termes : la vie ne se résume pas à une farce ou une tragédie. Pourtant il semble ne connaître aucune alternative à ces deux extrêmes, et à moins d'être submergé par l'émotion, son humeur reste incurablement ironique : « unless I am checked by some more powerful feeling » (II C1 43). Ce passage disparaît d'ailleurs de la deuxième édition. Il appartient pourtant également à la rhétorique traditionnelle de l'ironiste qui feint la honte ou la gêne pour suggérer l'innocence réelle de son discours. Pris entre deux extrêmes, De Quincey opte de plus en plus pour le sérieux, en particulier dans les articles pour lesquelles la légèreté est la plus significative, les écrits autobiographiques.

Nous ne pouvons conclure sur cet aspect sans mentionner « A Sketch From Childhood ». Comme le remarque Gregory Smith, dans cet article les deux tonalités

sont aussi présentes l'une que l'autre : « a humorous-pathetic picture of the rude shocks which his sensitive nature received at the hands of his boisterous 'big brother' William »¹⁴¹. L'autodérision passe aisément du sourire à l'amertume. Malgré la distance humoristique affichée par De Quincey, le lecteur ne saurait comprendre ce qu'il a vécu s'il ne prend pas au sérieux les souffrances de l'enfant, des souffrances qui touchent à l'incommunicable et au sublime, et dont De Quincey ne peut finalement pas rire :

The reader looks upon this as a jest. It was no jest: it was the most frightful calamity that could have befallen me. (...) he sowed the seeds of deadly anxiety in my heart.

Oh reader, do not laugh! What I suffered was anguish I lived for ever in the shadows of a pariah dejection, under the terror of two separate wars in two separate worlds.

a misery which was not and could not be comprehended. (XVII SFC 105, 106, 116)

Le regard du lecteur risque d'introduire dans le texte une ironie que De Quincey refuse. Malgré la distanciation humoristique de l'adulte, De Quincey défend la vision de l'enfant, et demande le respect à la fois pour sa souffrance passée, et pour l'accès intuitif de l'enfance à la véritable nature du monde :

I was unhappy, in the profoundest sense, and not from any momentary accident of distress that might pass away and be forgotten, but from deep glimpses which now, as heretofore, had opened themselves, as occasions arose, into the interior sadness, and the inevitable conflicts of life. (XVII SFC II 97-98)

« A Sketch From Childhood » n'est comique que tant que William en est le héros, et la distanciation humoristique empêche alors toute empathie avec l'un ou l'autre personnage, même de la part de De Quincey, qui nous informe de la mort de son frère sans la moindre émotion : « at Mr de L's house in Hammersmith, before he completed his sixteenth birthday, he died of typhus fever » (XVII 144). Le constat factuel, qui clôt la sixième et dernière partie du *Sketch*, fait écho à la plaisanterie qui l'ouvre, et la teinte d'une certaine dissonance, car indirectement, et sans doute inconsciemment, De Quincey se moque de la maladie qui a emporté son frère : « At this point (...) I pause, and must pause, in order to indulge an instinct of rambling. (...) Being thwarted and thrown back upon the constitution, in me this impulse might produce some malady (typhus fever perhaps) » (XVII 125). Le lien affectif entre les

¹⁴¹ SMITH, G. Gregory. « Thomas De Quincey ». *Chamber's Cyclopedia of English Literature*. / Ed. Robert CHAMBERS. London: Chambers, 1903, vol. 3, 92.

deux frères semble avoir été assez ténu : « I acknowledge no such tiger for a friend of mine » (XIX AS « Introduction to the World of Strife » 64). Dans « Suspiria de Profundis » il remerciait la Providence de l'avoir fait grandir au milieu de ses sœurs, et non au milieu de frères, forcément violents : « the gentlest of sisters (...) horrid pugilistic brothers » (XV SUSP 137). Alors que la mort de ses sœurs est associée à des sentiments profonds qui le bouleversent (le chagrin dévastateur pour Elizabeth, la conscience du mal pour Jane : « a shuddering awe, as upon a first glimpse of the truth that I was in a world of evil and strife » XV SUSP 138), la mort du père est elle aussi mentionnée dans un contexte ironique dans « Suspiria de Profundis » : « He, this imperfectly despicable man, died at an early age (...) leaving to his family (...) an unburthened estate » (XV SUSP 136). La distanciation correspond cette fois à l'absence de ce père toujours en voyage pour affaires ou pour sa santé, ce qui avait fait de père et fils deux étrangers. Ces deuils sont peut-être à l'origine d'une dualité selon le genre : la mort des hommes (sauf pour parler des hommes de génie) est susceptible de plaisanterie, celle des femmes de tragédie.

Dans tout le récit des exploits fraternels, De Quincey n'est que l'ombre fidèle de son frère et semble s'efforcer d'exister le moins possible après le choc de la disparition de sa sœur. Mais quand il revient sur le devant de la scène le pathos reprend ses droits, car la douleur est la clé du vécu de De Quincey : « Is it that this transcendent right of victory in the tragic proclaims a secret reality in sorrow as the true basis of human life, whilst the gaudy draperies of the comic and the playful are but alien and separable accidents borrowed from a theatrical wardrobe? » (XVII SFC V 121). Face aux erreurs et aux incompréhensions du jeune Thomas, le rire du lecteur, c'est-à-dire le rire de tout adulte, y compris De Quincey lui-même, a quelque chose de cruel :

Oh heavens! that the misery of a child should by possibility become the laughter of adults! – that even I, the sufferer, should be capable of amusing myself, as if it had been a jest, with what for three years had constituted the secret affliction of my life, and its eternal trepidation – like the ticking of a death-watch to patients lying awake in the plague. (XV SUSP 168)

Ce rire est aussi celui de William, absorbé par sa propre imagination fertile, refusant systématiquement le point de vue de son jeune frère, et incapable de la moindre empathie avec lui : « my brother observed derisively, much to my grief » (XVII SFC 106). L'ironie dramatique prend le pas sur l'ironie rhétorique; la légèreté n'est plus le résultat d'une prise de recul mais l'expression d'une aliénation, le

sentiment d'être piégé en porte-à-faux. Un regard extérieur verra alors les ressorts de la comédie là où l'acteur principal ressentira au mieux de l'inconfort. De Quincey est d'autant plus conscient de cette dualité qu'il a été placé dans les deux rôles. En effet, sa mère avait sans le savoir invité chez elle une jeune femme athée, qui argumenta avec esprit autant qu'avec ferveur contre la religion, au grand désarroi de la très pieuse Mrs Quincey, prise par ailleurs entre ses convictions et son devoir d'hôtesse. Quoique très religieux lui-même, De Quincey apprécie le comique de cette situation. Toutefois, si dans son récit il se place du côté des rieurs, il n'oublie pas le point de vue maternel : « And something comic mingled with what my mother felt to be paramount tragedy » (XIX AS « The Female Infidel » 80). De la même façon, il est important de prendre au sérieux le vécu de l'enfant, qui est, après tout, « le père de l'homme ».

L'œuvre autobiographique ne parvient pas à effacer les multiples dualités de De Quincey et exprime un sentiment d'aliénation ; sa raison d'adulte ne peut changer ses sentiments d'enfant qui subsistent intacts, faute peut-être d'avoir été reconnus à l'époque. La dissociation complète de ces deux points de vue explique pourquoi De Quincey ne peut pas ici mettre en œuvre le mélange d'humour et de pathos : soit le lecteur rit des aventures de William, soit il compatit aux souffrances de Thomas. Les deux émotions sont mutuellement exclusives. Les deux points de vue se heurtent à l'intérieur du même texte, sans aboutir ni à l'équilibre éphémère de l'ironie « instable », ni à la cohabitation de l'ironie rhétorique.

L'ironie est la marque d'un scandale qui doit être réparé. Dans les conflits dont De Quincey nous fait part, il est toujours seul, bien souvent face à un représentant de l'autorité familiale, sociale, ou culturelle. La légèreté est alors le moyen de réintégrer une communauté : de même qu'elle compense les injustices qui lui ont été faites, l'ironie répare l'aliénation sociale. Elle est aussi un outil de régulation de ses humeurs et de ses relations au lecteur et aux autres auteurs : c'est alors une ironie consensuelle.

L'ironie chez De Quincey est décidément une figure duale et paradoxale. Elle permet la reconquête et l'affirmation de sa liberté : De Quincey s'affranchit du poids du passé, des contraintes du présent et du regard du lecteur.

L'ironie (et plus globalement la légèreté) chez De Quincey correspond à un moment fondateur. Elle lui permet de revendiquer ce qui lui est dû, en tant qu'individu, et en tant qu'auteur : il se revendique maître du langage et de la rhétorique, pour asseoir son autorité légitime auprès du lecteur. Par ailleurs, si l'ironie rhétorique nourrit une stratégie de survie et de reconstruction de soi, issue de la confrontation, elle permet surtout à De Quincey d'ancrer son identité dans une communauté, dont elle rappelle les valeurs, contribuant ainsi à délimiter une identité collective où ancrer son identité individuelle. Bien qu'il déclare essentiel pour tout intellectuel de disposer de longs moments de solitude, il ne conçoit pas son existence dans l'isolement : il est en interaction constante avec un lecteur et avec d'autres auteurs. Faute d'interlocuteur, De Quincey perd toute raison d'écrire : « it was too painful to lock up good verses in one's own solitary breast » (XV SUSP 191). C'est encore plus vrai de l'ironie, qui perd sa raison d'être sans un lecteur complice. Dans ce cadre, l'ironie n'est pas qu'une démonstration de brio intellectuel, elle établit une relation privilégiée avec l'interlocuteur. De Quincey a besoin d'autrui pour se construire, ne serait-ce que dans l'opposition, et même le conflit avec soi-même n'est autre que la reconstitution d'une communauté minimale.

Instrument de sociabilité, l'ironie est aussi le contrepoint d'une solitude persistante. De Quincey tente de sélectionner son lecteur, ou à défaut de le compromettre pour lui faire reconnaître son autorité, mais il prend le risque alors d'être désavoué ou incompris. L'ironie est donc à la fois un symptôme, et un remède partiel, éphémère et qui n'est pas sans effets secondaires ; peut-être aussi un piège, car céder trop souvent à la tentation du jeu, c'est se cantonner à une littérature superficielle. Chez De Quincey l'ironie rhétorique est invariablement ludique, ou le devient à très brève échéance. Il est cependant une ironie sérieuse, l'ironie tragique, qui accompagne le grand engagement de sa vie : son admiration pour Wordsworth.

**Deuxième partie :
Comment écrire après Wordsworth ?**

Chapitre 4 : Un contexte propice à l'ironie

Le déclin du Romantisme

De Quincey utilise une rhétorique de déploration, et l'impression qui prédomine dans son œuvre est qu'il est trop tard pour devenir un grand auteur. Dès 1821, il anticipe sur les auteurs romantiques français : il est né dans un monde trop vieux, épuisé, incapable de se renouveler et qui n'a plus qu'à expirer. Les moments les plus créatifs de De Quincey, ses rêves, en portent la marque : « the dreadful legend of TOO LATE » (XVI EMC 421). En effet, De Quincey met en avant une sensibilité identique à celle de Wordsworth, mais dans des circonstances sociales et économiques qui ne permettent plus l'émergence d'un nouveau Wordsworth. L'auteur moderne est dans l'impossibilité absolue de respecter l'exigence wordsworthienne de recueillement (« emotion recollected in tranquillity »¹). Les héritiers des Poètes, ou leurs « successeurs immédiats » (« immediate successors » XI LR « William Wordsworth and Robert Southey » [note] 120), tels Lamb, Lloyd ou De Quincey, sont réduits à un travail de gratte-papier, et à une vie citadine à proximité des éditeurs qui leur permettent de (sur)vivre de leur travail. Pour faire face à des difficultés financières qui l'ont poursuivi presque toute sa carrière, De Quincey s'est toujours résolu à rejoindre Londres ou Edimbourg afin de faciliter la rédaction et surtout la publication de ses articles. Il est donc voué à rester un auteur de second rang, un amuseur et un pédagogue, abonné à la littérature éphémère des périodiques qui, à ses yeux, est incompatible avec l'art et le génie.

La dégradation générale n'est pas un phénomène purement urbain. Le progrès se traduit également par la destruction des paysages : c'est non seulement un des aspects les plus spectaculaires, mais aussi l'un des plus symboliques de cette dégradation, et il touche De Quincey profondément. Quand le paysage pastoral primitif cède la place à l'utilitarisme moderne, cela cause l'extinction d'un paysage typiquement anglais, et c'est un pan de l'identité nationale qui disparaît :

the *Downs*, which have now, I fear, one and all, disappeared under Local Enclosure Bills. (...) Such was the character of English down; (...) it is now extinct, – all has been extinguished by Act of Parliament. The spacious lawns have been cut up into potato-fields; the Scotch firs have been burned down for

¹ WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads*, op. cit., 886.

fuel; the sheep have gone the way of all mutton. (...) features (...) of primitive and under-peopled England. (IX « Mrs Hannah More » 326-27)

Josephine McDonagh fait remarquer que De Quincey exprime la nostalgie de l'Angleterre rurale pastorale idyllique incarnée dans les poèmes de Wordsworth :

The idea of Romantic poetry thus functions as a reminder of the past that he considers to have been lost (...): a natural landscape before industrialisation, and the social relations that supposedly existed before the democratic advances spurred on by reform.²

En d'autres termes, De Quincey fait un lien constant entre anglicité authentique et Romantisme, au point de décrire la forme du visage de Wordsworth comme typiquement, authentiquement anglaise : « the long face, which prevailed so remarkably in the Elizabethan and Carolinian periods (...) if not absolutely the indigenous face of the Lake district, at any rate a variety of that face, a modification of that original type » (XI LR « William Wordsworth » 56-57). Le paysage le plus symbolique est bien sûr la vallée et le village de Grasmere : le berceau du Romantisme a lui aussi été bouleversé et défiguré par la modernité invasive. Plusieurs passages affirment que la vallée a été irrémédiablement altérée par la construction d'une nouvelle route, une usine, une station thermale, et enfin d'une voie de chemin de fer : « The Grasmere before and after this outrage were two different vales » (II C2 [note] 237), « a ruin of its former self » (XV Gilfillan [note] 293).

Pour Wordsworth, la disparition d'une société passe par la disparition du colporteur ou du roulier : De Quincey, pour sa part, ne mentionne que le paysage, pas les hommes qui en dépendent. Contrairement à d'autres auteurs, il ne s'attarde à aucun moment sur le sort de la classe ouvrière, qu'il se plaît, dans ses *Confessions*, à imaginer « philosophe », résignée à son sort, et capable de se satisfaire des menus plaisirs à sa portée, comme la satisfaction d'une négociation rondement menée sur les marchés ; si les réformes déstabilisent la structure de la société anglaise, c'est la composante aristocratique qui sera la plus menacée. Dans ce processus de dégradation générale, la plus grande menace est la perte d'une certaine sensibilité. Ce qui est en jeu, bien qu'il n'en soit jamais ouvertement question, c'est la mort du Romantisme, ou plus exactement, la fin de la seule sensibilité que De Quincey juge saine et authentique, celle qui a permis la création des *Lyrical Ballads* et la capacité à les apprécier. A travers un autre symbole, la figure

² MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines*, op. cit., 32.

féminine, la sensibilité romantique est constamment menacée de mort dans l'œuvre de De Quincey, souvent suite à un accident ou une forme de maltraitance :

De Quincey's representation of women as the site of nature, feeling, and purity is a common Romantic phallacy. But women in his writing are especially accident-prone; if not dead (like his sister), nearly drowned (like his mother), or lost (like the prostitute Ann).³

Il est trop tard pour devenir auteur, et De Quincey entame sa carrière au moment même où la création est en train de devenir impossible pour les auteurs romantiques, car l'environnement susceptible de nourrir l'imagination et la sensibilité d'un Wordsworth n'est plus accessible, y compris pour Wordsworth lui-même. De Quincey établit un lien explicite entre le déclin de Grasmere et celui du poète : « Grasmere did not differ more from the Grasmere of today than Wordsworth from the Wordsworth of 1809-20 » (XI SLM 234). Même s'il choisit une perspective optimiste, puisque le moment de vision peut être récupéré par la mémoire, Wordsworth lui-même déplore la perte de ses moments de vision : « Whither is fled the visionary gleam? / Where is it now, the glory and the dream? » (*Ode to Immortality* 57-58). Quand De Quincey entame sa carrière littéraire, Wordsworth travaille déjà depuis 15 ans sur *The Prelude*, censé n'être que l'introduction de son œuvre majeure (*The Recluse*) ; en fait, il y travaillait déjà lors de leur tout premier contact épistolaire. De Quincey savait que *The Prelude* ne serait publié qu'après la mort de Wordsworth ; il en fait la remarque dans un article pour *Tait's* en 1839. La même année, il explique dans un article biographique que Wordsworth a été au sommet de sa forme physique à vingt-huit ans, après quoi il aurait souffert de vieillissement prématuré, au point de ressembler à un vieillard dix ans après (XIX « AS : William Wordsworth » 364-5). Un tel constat appelle presque automatiquement l'analogie entre stérilité et vieillissement précoce. A la révision de ce texte en 1854, en même temps qu'il adoucit ses critiques du caractère du poète, De Quincey ajoute tout de même que l'impression peut être trompeuse : « And yet, as Wordsworth lived into his 82d year, it is plain that the premature expression of decay does not argue any real decay ». En 1850, *The Prelude* est enfin publié, et De Quincey découvre la version finale du manuscrit dont il avait été un lecteur privilégié.

³ JACOBUS, Mary. *The Art of Managing Books. Romanticism and Language* / Ed. Arden REED. New York: Cornell University Press, 1984, 221. De Quincey va au-delà du cliché romantique et victorien de la femme fragile observé par Gilbert & Gubar dans *Madwoman in the Attic* : « Given this socially-conditioned epidemic of female illness, it is not surprising to find that the angle in the house of literature frequently suffered not just from fear and trembling but from literal and figurative sickness unto death. (...) Implying ruthless self-suppression, does the "eternal feminine" necessarily imply illness? » (London: Yale University Press, 1979, 54).

A ses yeux, les réécritures successives ont porté atteinte à la pureté du poème original : « Wordsworth has tampered with the (...) finish of his first thoughts and disturbed the singleness » (fragment manuscrit incomplet, XI [cancelled passage from 'William Wordsworth] 580). L'épuisement créatif de Wordsworth se traduit d'abord par l'abandon du corps du projet du grand poème philosophique, ensuite par quarante-quatre années de révision de la préface autobiographique, qui s'avèrent gâter le premier jet. Nous pouvons trouver ironique cette application à la lettre de la célèbre formule de Wordsworth lui-même sur le surgissement « spontané » de la création.

Dans ses citations de *The Prelude*, De Quincey ne se réfère à la version publiée en 1850 que pour évoquer des anecdotes biographiques : pour la beauté des vers, il préfère se fier à sa mémoire pour retrouver la première version, que le poète lui avait donnée à lire quarante-cinq années auparavant. L'édition Lindop des œuvres complètes identifie quinze citations, dont treize pour la version de 1805 : une citation reprise dans les deux éditions des *Confessions*, onze citations dans *Autobiographic Sketches*, et une dans « Postscript » (XX 55); alors que la version de 1850 est signalée seulement deux fois, à l'occasion d'une révision des *Autobiographic Sketches* : une fois pour rectifier et allonger une citation faite de mémoire en 1839 (XIX 378), et une deuxième fois en note de bas de page (XIX 330).

Quoique son admiration pour la poésie de Wordsworth reste constante du premier au dernier jour, et qu'il cite régulièrement un grand nombre d'autres poèmes, y compris *The Excursion*, De Quincey affirme toujours sa préférence pour les poèmes qui ont révélé Wordsworth : « those earlier poems which are all short, but generally scintillating with gems of far profounder truth » (XV « On Wordsworth's Poetry » 237). D'après lui, la préférence de ses contemporains pour les poèmes longs ne repose que sur les préjugés des ignorants : « vulgar superstition in behalf of big books and sounding titles ». De Quincey reproche aussi à Wordsworth ses incessantes révisions de tous ses poèmes, et explique qu'un manque d'assurance croissant a convaincu le poète de suivre de mauvais conseils : « tampering with his own text (...) most injudiciously indulgent to capricious objectors ». Il ne s'agit pas, loin de là, d'un reproche isolé. Dès 1838, De Quincey évoque un projet d'édition des œuvres de Wordsworth, qu'il ne se contenterait pas de rassembler mais se fait fort de rendre à leur beauté originelle : « This selected edition should (...) restore the original text: for (...) Mr Wordsworth has half-ruined some dozens of his finest

passages by “cobbling” them as it is called ; that is, altering them when no longer writing under the free flowing movement of inspiration » (XI « Letter To Mr Tait Concerning the Poetry of Wordsworth » 588, 16 mai 1838, manuscrit non publié).

Appliquant peut-être en partie la leçon apprise à la lecture de Wordsworth, quand De Quincey s’est consacré à la révision de ses propres textes dans le cadre de ses œuvres complètes, il a très peu réécrit ou corrigé ses articles : il déclare ne plus se fier à son sens critique à cause de l’état de ses nerfs, et se contente la plupart du temps d’ajouter quelques notes en bas de page. Les *Confessions* de 1856, quoique considérablement plus longues que la première édition, reprennent l’intégralité du texte original, avec quelques modifications superficielles (un mot remplacé par un synonyme, un élément de ponctuation ou de mise en page légèrement différent). C’est le seul exemple de texte complété dans de telles proportions. Un autre texte autobiographique, *Autobiographic Sketches*, reprend en partie « *Suspiria de Profundis* », « *Sketches of Life and Manners* » et « *Sketch from Childhood* », en ajoutant d’autres anecdotes, mais De Quincey semble recycler plutôt que réécrire, bien que Daniel S. Roberts observe une amélioration de la structure globale du texte : « *Autobiographic Sketches* thus provides a far more chronological and thematically coherent reading of sketches previously scattered through the journals in which De Quincey had originally published them »⁴. Quant aux autres textes, les seuls ajouts se limitent à des notes de bas de page, ou quelques lignes, voire quelques mots.

Le déclin de Wordsworth est précédé par celui de Coleridge, encore bien plus prononcé avec son immense talent gaspillé, d’abord comme poète, puis comme philosophe. Presque tous les poèmes cités par De Quincey ont été écrits avant 1803, et ceux qui reviennent le plus sont, d’abord et de très loin, le tout premier qu’il ait lu, « *The Rime of the Ancient Mariner* » (1798), et ensuite « *Christabel* » (qui avait été écrit pour la deuxième édition des *Lyrical Ballads*, et refusé par Wordsworth ; De Quincey a sans doute eu l’occasion de le lire ou de l’entendre bien avant sa publication en 1817). En 1822, il suggère que Coleridge abandonne ses projets philosophiques pour revenir à cette poésie : « he will thus be more at leisure to give us another *Ancient Mariner*, which, I will answer for it, the whole literary body would

⁴ XIX introduction xv.

receive with gratitude and a fervent 'plaudite' » (III Letters: « Literature and Authorship » 49).

De Quincey expose également l'épuisement des autres auteurs dits de la *Lake School* et leurs proches. Les essayistes majeurs n'échappent pas à ce qu'on serait tenté d'appeler une malédiction (De Quincey ne mentionne pas Hazlitt, qu'il ne considérerait pas comme un auteur majeur, dans ce panorama subjectif). Lamb n'était que prosateur quand son père était poète (jugé médiocre, sans doute, mais poète tout de même) ; affligé par ailleurs d'alcoolisme, et interné un temps en asile psychiatrique, il a sacrifié son talent pour prendre soin de sa sœur, et s'est trouvé l'auteur ironique de volumes entiers de comptabilité :

he became gradually the author of a great 'serial' work, in a frightful number of volumes, on as dry a department of literature as the children of the great desert could have suggested. Nobody, he must have felt, was ever likely to study this great work of his, not even Dr Dryasdust. He had written in vain (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 374).

Lloyd est devenu fou et fut enfermé dans un asile : De Quincey fait un récit ému de la dernière fois où il le vit, alors que Lloyd venait de s'échapper de l'asile. Même les souffrances de Wilson, qu'on peut supposer par comparaison comparativement modérées (il acceptait mal, d'après De Quincey, de perdre les capacités physiques de sa jeunesse), sont décrites comme « morbides » et « pathétiques » (« pathetically morbid » XIII « Pagan Oracles » [variante] 419). Seul Southey semble épargné, mais il a perdu toute capacité au bonheur à la mort de son fils.

Le portrait d'un Romantisme à bout de souffle, qui transparaît dès les premiers articles de De Quincey, n'est pas sans refléter une certaine réalité historique, qui a été analysée en détail par la critique, notamment le déclin du pouvoir créatif de Wordsworth : « The notorious waning of Wordsworth's poetic powers after 1807 signals for him what amounts to a "secondary" poetic phase »⁵. Dans une approche plus globale, René Wellek observe un tournant autour de 1830 : « the years around 1830 brought a deep break in literary history and in the history of criticism. A great generation passed away (...) Those who survived fell silent ». Le Romantisme anglais s'éteint, dans ses œuvres et plus encore dans sa réflexion critique ; après la mort de Coleridge et Hazlitt, la littérature anglaise connaît « une période de

⁵ MCGANN, Jerome. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1983, 110.

décadence »⁶. Mais pour De Quincey, le déclin commence bien plus tôt, et englobe les auteurs de sa propre génération. Les auteurs de la deuxième génération suscitent en lui des sentiments ambigus, qui se traduisent à la fois par un témoignage d'admiration par le biais de citations (Shelley est cité dans les *Confessions*), et d'éloges enthousiastes, qui contrastent avec des critiques violentes.

Le renouveau étant impossible, la deuxième génération subit un sort encore plus tragique que la première : ils disparaissent en pleine jeunesse, avant même leurs aînés, sans être parvenus à laisser une œuvre d'importance comparable. Ceux qui auraient dû symboliser le renouveau poétique n'ont abouti qu'à une œuvre inachevée, bien sûr, mais surtout inégale. Ainsi *Hyperion* de Keats est jugé aussi bon qu'*Endymion* est censé être mauvais : « The "Endymion" trespasses so strongly against good sense and just feeling, that, in order to secure its pardon, we need the whole weight of the imperishable "Hyperion" ; which, as Mr Gilfillan truly says, "is the greatest of poetical torsos" » (XV Gilfillan [variante] 754). L'échec de la nouvelle génération se traduit par le désintérêt (et donc l'ignorance) du public pour les détails biographiques (contrairement aux génies comme Shakespeare et Wordsworth, que le public est avide de connaître dans les plus petits détails, si insignifiants soient-ils) : « three-and-twenty years have passed since the event, so that a new generation has had time to grow up – not feeling the interest of *contemporaries* in Shelley, and generally, therefore, unacquainted with the case » (XV Gilfillan 295). Il en va de même pour les essayistes. Hazlitt a pu faire illusion un temps, mais il a été rapidement oublié lui aussi : « for the present [deep] in the world's oblivion » (XV Gilfillan 272).

En plus d'avoir échoué sur le plan littéraire, la deuxième génération apparaît décadente et immorale. De Quincey reproche notamment à Shelley son génie « pervers » parce qu'il était profondément choqué par son athéisme, au point de le nier : « perverted power », « such a lunatic angel, such a ruined man » (XX « Observations on *The Revolt of Islam* [1819] » 198, XV Gilfillan 284). Shelley incarne par excellence la figure de l'ange déchu, et symbolise la décadence de la deuxième génération. De Quincey exprime la même ambivalence envers Keats, même s'il le déprécie plus souvent qu'il ne l'apprécie : « Hunt and Keats, and some others of the [Cockney] School, are indeed men of considerable cleverness, but as

⁶ WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950. Vol.2. The Romantic Age*. New Haven: Yale University Press, 1955, 335, 337.

poets, they are worthy of sheer and instant contempt » (XX « Observations on the Revolt of Islam » 197) ; il l'accuse de manier si mal la langue qu'il est presque coupable de trahison envers son pays. Enfin, De Quincey ne pardonna jamais à Byron son antipatriotisme et son cynisme, et l'accuse d'avoir corrompu sa génération : « Napoleon and Lord Byron have done more mischief to the moral feelings, to the truth of all moral estimates, to the grandeur and magnanimity of man, in this present generation, than all other causes acting together » (XX [Lord Byron] 401).

De Quincey lui-même incarne cette décadence : le disciple rejeté par son idole, l'opiomane procrastinateur, qui n'écrit qu'en prose, pour la publication éphémère et alimentaire des magazines⁷. Il le représente comme une forme d'épuisement, physique, moral et spirituel. La seule preuve de vie qui lui reste est la souffrance : « But for misery and suffering, I might, indeed, be said to have existed in a dormant state » (II C1 65 / C2 255). Les *Confessions* de 1821 semblaient promettre une renaissance en tant qu'auteur, mais la créativité s'y confond avec les cauchemars de l'opium, et avec un retour aux souffrances de l'adolescent, de même que les souffrances adultes de l'addiction coïncident avec la possession de l'ancienne maison de Wordsworth⁸ : « even in that very northern region it was, even in that very valley, nay, in that very house to which my erroneous wishes pointed, that this second birth of my sufferings began » (II C1 40 / C2 215). Le nouveau départ s'avère donc une illusion, et seules les souffrances sont renouvelées.

Il est même trop tard pour se distinguer en tant que critique. De Quincey aurait pu mettre en avant trois auteurs, dans ses trois domaines de prédilection : Wordsworth, Ricardo, et Kant. Or, quand il entame sa carrière, les deux premiers n'ont plus besoin d'un champion pour obtenir la reconnaissance qu'ils méritent ; et la philosophie de Kant n'est pas propice à faire de lui un auteur populaire. De Quincey ne peut même pas faire reconnaître son mérite rétrospectivement. Les opinions évoluent progressivement, et les opinions qui ne correspondent plus au goût du jour sont oubliées comme si elles n'avaient jamais existé : « Inevitably it had perished long ago by the euthanasia of an unconscious transmigration into other and more suitable feelings » (IX « Mrs Hannah More » 345). Juste avant d'évoquer le mépris

⁷ L'écriture « magazinière » (« miserably magazinish ») à laquelle Coleridge fait allusion dans une lettre à Southey le 17 décembre 1794. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, vol 1 (1785-1800). Ed. Leslie Griggs. Oxford : Clarendon Press, 1956, 141.

⁸ De Quincey succéda à Wordsworth comme locataire de Dove Cottage à Grasmere.

affiché par Hannah Moore pour la poésie en général (et Wordsworth en particulier), De Quincey exprime ainsi la frustration qu'il ressentit quand il tenta de faire reconnaître sa propre clairvoyance au sujet de la défaite de Napoléon, et que Hannah Moore nia en toute bonne foi avoir jamais douté de la victoire anglaise :

Powers of justice! Conceive my astonishment, when I heard Mrs H. Moore disown all the sentiments I ascribed to her, and the whole part which she had really borne in our disputes. Nay, I did not entirely satisfy her that our separate parts and relations in these disputes were not (to speak mathematically) the mere *reciprocal* or absolute inversion of what I represented. 'Surely it must have been herself who stood up for England: – oh! Yes: on recollection it must be so; she had always been for England; and, on further recollection, she fancied (...) that I had shocked her much (...) by the excess of my admiration for French tactics.' Oh! Goddess Rhamnusia! Had I lived to hear *that*? And was this my retribution? (IX « Mrs Hannah More » 343)

Malgré tout, De Quincey n'est pas désespéré par son époque : il a la conviction que l'art finira par renaître et qu'un nouveau génie verra le jour, car l'Histoire fonctionne par cycles. Certes, pour lui-même, il est trop tard, ou bien trop tôt. Sa génération succède immédiatement à une longue phase de créativité intense dans tous les domaines ; que ce soit sur le plan politique (Révolution française, multiplication des réformes, guerres napoléoniennes), littéraire (Wordsworth), philosophique (Kant) ou technologique (chemin de fer, imprimerie, etc.), l'époque correspond parfaitement à sa conception d'un « paroxysme » créatif : « the manifestations of human genius (...) all illustrate the tendency to these intermitting paroxysms of intellectual energy » (XII « Style III » 52). Jusqu'au prochain cycle, les modernes ne peuvent plus que rester dans l'ombre écrasante de leurs aînés : « the sense of oppression from inimitable models » (53). Succédant immédiatement à Wordsworth, la génération de De Quincey est vouée à produire des auteurs mineurs, des hommes de talent, plutôt que des hommes de génie, jusqu'à ce que la société soit profondément différente :

Should a third period, after a swing of the pendulum through an arch of centuries, succeed (...) the long interval, since the inaugural era of creative art, will have so changed all the elements of society, and the aspects of life, as to restore the mind to much of its infant freedom (...) The original national genius may now come forward in perfectly new forms (XII « Style III » 53).

Les vellétés d'indépendance de De Quincey

Mais la phase entre deux cycles de génie créatif n'est pas vide, ni dépourvue de sens, bien au contraire. Il s'agit d'une phase de latence, d'*indolence*, de « méditation » (XII « Style III » 53), qui prépare la phase créative suivante, et l'alternance de ces deux temps (« oscillations between the creative and reflective energies of the mind » XII « Style III » 54) est aussi indissociable et indispensable que l'alternance de temps systoliques et diastoliques du battement du cœur (une image que De Quincey affectionne particulièrement). De ce point de vue la phase de latence est aussi intense que la phase de création : « this age is labouring with a deeper fermentation of thought and self-questioning than has ever before reached the general heart of a nation » (XVII « Sir William Hamilton, with a Glance at His Logical Reforms, Second Paper » 174-5).

Il s'agit d'une période réflexive : « the recoil of a self-observing and self-dissecting stage » ; une période propice à l'ironie, car la réflexivité qui suit la création a quelque chose d'essentiellement parodique : « after the gorgeous masque of our forefathers came always the anti-masque, that threw off echoes as from some devil's laughter in mockery of the hollow and transitory pomps that went before » (XVI « The Works of Alexander Pope, Esquire » 341). L'époque est propice, plus globalement à la légèreté, et les énergies sont également réinvesties dans des domaines secondaires de la pensée, comme la comédie de mœurs : « as regards the grander passions, they will be likely to settle upon the feebler elements of manners » (XII « Style III » 53). D'une part, dans un contexte spécifique de fragmentation globale, l'ironie permet de faire face. En bon Anglais, De Quincey réprime ses effusions et rit pour ne pas pleurer : « laughter that hides, or that seems to evade mustering tumult » (XV SUSP 175). D'autre part, l'ironie est par essence réflexive, avec l'avantage incomparable de constituer un commentaire créatif, peut-être la seule forme de créativité encore possible. Devant la perte inéluctable de l'Idéal wordsworthien, seule l'ironie permet de s'exprimer, comme le font déjà Charles Lamb, mêlant sous le pseudonyme Elia nostalgie et dérision, ou encore Byron, qui dans *Don Juan* commente abondamment le processus d'écriture d'un poème épique. La parodie permet ainsi de se distancier des grands prédécesseurs pour trouver sa propre voie. Parmi les auteurs victoriens, Owen Schur décrit comment, sous la pression de la tradition (incluant le modèle wordsworthien), Tennyson et Hardy

renouvellent le genre de la poésie pastorale grâce à une approche subversive mêlant expérimentation et ironie :

the genre limits and constraints their poetical work (...) On the one hand, pastoral rhetoric in Tennyson and Hardy exerts inhibitive pressure on their poems. (...) [On the other hand] Tennyson and Hardy deliberately subvert the forms of pastoral by means of the genre's traditional rhetoric. Out of this subversion, the two poets create a renewal of forms, new kinds of pastoral poetry.

When [Tennyson] writes pastoral, he writes ironic pastoral: his pastoral poems question their own status in terms of the demands of the genre.⁹

L'ironie est une caractéristique de la deuxième génération d'auteurs romantiques : les termes de satire, iconoclasme, ironie cosmique, reviennent régulièrement sous la plume des critiques de Shelley, Blake, et Byron¹⁰. Les autres auteurs de la deuxième génération ont à la fois reconnu et fortement critiqué les valeurs établies que représentent les « Lakists », et particulièrement Wordsworth (dont le statut de Poète Lauréat officialiserait son institutionnalisation bien plus tard, en 1843, à la mort de Southey). La satire de Byron, l'iconoclasme de Shelley, contribuent à l'affirmation de leur autonomie artistique, d'une vision du monde différente et d'un renouveau poétique. De Quincey laisse entrevoir des aptitudes et des ambitions similaires, et son désir d'indépendance lui est apparu très tôt comme une nécessité vitale à conquérir de haute lutte :

constantly in early life (...) until eighteen, when by going to Oxford, practically I became my own master) I was engaged in duels of fierce continual struggle, with some persons (...) that sought (...) to throw a net of deadly coercion or constraint over the undoubted rights of my natural freedom. (XV SUSP 189)

Il semble suivre une démarche ironique subversive dans une courte fiction, « The Household Wreck » (IX 209-263), dans laquelle V. A. De Luca voit une version grotesque et ambivalente du roman gothique :

It is in fact the major example in De Quincey's art of the grotesque, that peculiar modulation of the Gothic form of which Poe is the master in English and which plays so conspicuous a role in the history of German fiction and drama.

'The Household Wreck' becomes the epitome of De Quincey's extreme vision of human impotence (...) It is not the illogicality of this crescendo of misery that gives the plot its grotesque character (...) but rather De Quincey's insistence upon

⁹ SCHUR, Owen. *Victorian pastoral: Tennyson, Hardy, and the Subversion of Forms*. Columbus: Ohio State University Press, 1989, 1-2, 19.

¹⁰ « In Shelley's iconoclasm and in Byron's melodramatic despair are the first hints of cosmic irony ». WORCESTER, David. *The Art of Satire, op. cit.*, 164. Blake est mentionné comme ironiste "romantique", entre autres, chez MCNIECE, Gerald. *The Knowledge That Endures: Coleridge, German Philosophy and the Logic of Romantic Thought*. London : Macmillan, 1992, 135.

details drawn from banal bourgeois realism: a shopping errand, a piece of lace, a haberdasher, police ledgers, details absurdly incommensurate with a pattern of events clearly drawn from Gothic romance.

It is not immediately clear whether this travesty of romance conventions is intended as some kind of joke. Whatever the intent, De Quincey appears relentless in disrupting such conventions while evoking and toying with them.¹¹

Pour De Luca, cette écriture subversive, qui démontre la créativité (et sans aucun doute la modernité) de De Quincey, est précisément ce qui fait obstacle à l'appréciation du texte : « The grotesque surface of the 'The Household Wreck' undoubtedly makes the work unpleasant to read. Yet De Quincey's range of voice is greater here than in any imaginative work since the *Confessions* ». Il n'est pas certain que l'ironie de ce rare exemple de fiction soit complètement délibérée, mais l'importance de l'ironie comme origine du processus créatif se retrouve dans l'écriture du Journal intime, dont De Quincey se sert pour faire ses premières armes littéraires : il se regarde écrire et teste ses compétences littéraires. Le Journal contient quatre passages ironiques, qui seront tous repris dans l'œuvre, dont ils sont, en quelque sorte, les premiers germes, ou une sorte de brouillon. Le premier passage commence par quelques vers composés par De Quincey (une des rares traces retrouvées témoignant qu'il se soit essayé à la poésie) :

– At noon Senacherib look'd at the sun;
And his hour was come, he knew:
For the angel of Fate had ~~de~~ fixed the hour;
And the face of a spirit of Ocean blue
Looked through the hawthorn bow'r.

“Now God thee bless” to Senacherib said
The ~~hostess~~ woman who liv'd at that house;
But the man of that house
Was tilling the ground

– Senacherib now looked at the sun; and immediately, going down stairs (...) and taking leave of his hostess, he set off on the road to Caernarvon. (I « Diary » 16)

De Quincey commence un poème tragique sur un roi Assyrien de l'Ancien Testament, et à la fin de la deuxième strophe abandonne les vers pour recommencer en prose, reprenant le premier vers, mais remplaçant le dialogue et la réflexion sentimentale par l'action immédiate (le départ). L'effet est renforcé par la brièveté du tout, artificiellement peut-être car De Quincey semble s'être (avoir été ?) interrompu ; mais le fait est qu'il s'est arrêté là. La prose interrompt la poésie ; le récit

¹¹ DE LUCA, V.A. *Thomas De Quincey: The Prose of Vision*. Toronto: University of Toronto Press, 1982, 52.

autobiographique, allusif (il est vrai qu'il écrit pour lui-même) et romancé, fait alors irruption dans l'épopée. C'est la seule référence du Journal à la fugue de De Quincey, d'abord au Pays de Galles, puis à Londres, qui occupe une place si importante dans les *Confessions*. Ce passage préfigure peut-être toute l'ironie des *Confessions*. Il témoigne de son érudition, de l'abandon de la poésie pour la prose, et de la nécessité d'user de stratégies indirectes pour exprimer des souvenirs pénibles : le ton décontracté contraste avec les précédentes allusions grandioses au Destin, et le « je » fier et souffrant de la tragédie autobiographique devient un personnage prosaïque (sur le fond et la forme), c'est-à-dire comique. C'est aussi la preuve d'un regard critique : De Quincey se moque de la maladresse, voire la grandiloquence de ses vers, par son choix de faire avorter le poème dans l'autodérision.

Dans le deuxième passage ironique, De Quincey réécrit deux vers célèbres du poète Shenstone :

She bid me so sweetly adieu,
That I thought that she bade me return. [Shenstone]

Parody.
He kicked me downstairs with such a sweet grace,
That I thought he was handing me up. (I « Diary » 18)

La parodie est rapportée sans autre commentaire ; on peut supposer qu'il s'agit d'un exercice de virtuosité. De Quincey est à l'évidence fier de sa trouvaille, qu'il reprend dans trois autres textes bien postérieurs et assez éloignés les uns des autres (X SLM 317, XIII « Canton Expedition and Convention » 78, XIX AS « Samuel Taylor Coleridge » 333) ; dans un quatrième texte, il l'adapte également à un contexte militaire : « we handed them politely out of the country almost without an effort » (IX « Mrs Hannah More » 341). De Quincey décortique les vers et expose une mécanique de construction. Il met ainsi en œuvre une forme d'égalité avec l'auteur parodié : si sa parodie est efficace, cela veut dire à la fois qu'il maîtrise le style du poète, et qu'il est capable de le reproduire.

A différents moments de son œuvre, il déclare d'ailleurs comprendre certains écrits mieux que leurs propres auteurs : « do I pretend to know Kant better than he knew himself? In some things, perhaps, I do » (VII « Kant in His Miscellaneous Essays » 51). Non content de comprendre les principes poétiques de Wordsworth mieux qu'aucun autre critique, il se permet aussi de souligner les erreurs du maître : « entire misconception of his own meaning » (XX « Preface to Sketches, Critical and

Biographic » 76). Enfin, dans son poème « Written after the Death of Charles Lamb », De Quincey explique que Wordsworth a utilisé des éléments de la vie de Lamb sans en avoir complètement conscience : il interprète le poème au bénéfice du lecteur, mais également au bénéfice du poète lui-même.

Le troisième passage ironique du Journal s'attaque à l'étymologie contemporaine : « Doubtless Alphana comes from equus, but one must acknowledge that, in coming from thence, it is damnably changed by the road » (I « Diary » 20). Ici De Quincey met en œuvre une double contradiction : d'une part entre le sujet, très sérieux, voire aride, et le ton familier ; d'autre part entre le « sans doute » de la première proposition, que De Quincey feint d'admettre, et l'absurdité de la deuxième proposition (par l'application littérale d'une métaphore) qui révèle que la proposition de départ est à remettre en question. De Quincey affirme, d'abord pour lui-même, en matière de linguistique une supériorité qu'il démontrera régulièrement par la suite, indiquant pour ses lecteurs le sens premier de tel ou tel mot, généralement par opposition à un sens moderne dévoyé. Dans la même veine, le Journal contient également le genre d'invention humoristique que les élèves apprécient : « Cathedrali Cestriensi » (la Cathédrale de Chester, I « Diary » 15). C'est aussi un exemple de ses exercices quotidiens de traduction des journaux anglais en latin, nécessitant d'adapter le langage et les noms modernes.

Enfin, le quatrième passage commente un cliché littéraire ; De Quincey ironise sur un effet facile, employé par les mauvais écrivains incapables de faire une description (ils ne sont d'ailleurs pas dignes du nom d'écrivain et ravalés au rang de « fabricant de livres ») :

Supposing, Mr Book-maker, you should happen to be rather noble (...) and should be unwilling to take the trouble of describing anything, even though it should as easily admit of description as a four-legged stool, be sure to make this novel and original observation – “The thing may be more easily conceived than described;” or, “I leave the reader to conceive,” &c. (I « Diary » 28)

Cette remarque est à la source d'un des passages les plus agréables des *Confessions*, dans lequel De Quincey prétend faire appel à un peintre pour s'épargner la peine de décrire du cottage : « But here, to save myself the trouble of too much verbal description, I will introduce a painter; and give him directions for the rest of the picture » (II C1 60 / C2 238). Par le biais de ses instructions au peintre imaginaire, il démontre ensuite magistralement sa capacité à faire d'un passage descriptif un véritable tableau, et même de deux tableaux successifs (la description

du cottage, puis d'une pièce et ses occupants pendant la visite d'un Malais). Ce moment fait partie de « Introduction To The Pains of Opium », et s'inscrit dans une démonstration éclatante de la virtuosité et la maîtrise du récit que permet un mélange d'ironie et d'humour.

Le Journal de De Quincey annonce donc ses futurs écrits : les citations et remarques sur la littérature annoncent les articles critiques, tandis que les quatre parodies illustrent le potentiel créatif de l'ironie. On y trouve aussi, à travers le résumé d'un poème de Schiller, le scénario de deux fictions gothiques, *Klosterheim, or the Masque* et « The Avenger »¹². Le Journal sert également de pierre de touche à la vocation d'écrivain : c'est le premier moment où De Quincey se confronte aux autres auteurs. Il n'est donc pas surprenant que sa première publication, les *Confessions of an English Opium-Eater*, celle où De Quincey doit démontrer ses compétences littéraires, compte plus de remarques ironiques que n'importe quel autre article. Le ton des *Confessions* diffère également des premiers écrits professionnels de De Quincey (comme éditorialiste et éditeur) et en font ressortir la stratégie d'écriture ludique : la légèreté est indissociable du processus créatif. Enfin, les *Confessions* contiennent plusieurs parodies de Wordsworth.

La toute première parodie publiée par De Quincey combine, dans un passage complexe, plusieurs références issues de poèmes distincts :

a duller spectacle this earth of ours has not to show than a rainy Sunday in London. (II C1 42 / C2 217)

Earth has not anything to show more fair. (*Upon Westminster Bridge* 1)

Wordsworth décrivait dans ce vers la sérénité du spectacle de Londres. De Quincey fait référence à un poème solennel pour faire un commentaire prosaïque sur la pluie. Il récupère le sentiment mystique de communion, mais inverse la portée du vers, en utilisant un registre beaucoup plus plat, et en passant de la simplicité à la grandiloquence. Tout de suite après, il parodie l'usage abondant que fait Wordsworth du concept anglais d'illusion pathétique (*pathetic fallacy*), en l'inversant et en choisissant un registre trivial. L'homme accorde son humeur aux variations météorologiques, qui suscitent des impressions d'ennui et de stupidité : « The Druggist (...) as if in sympathy with the rainy Sunday, looked dull and stupid, just as

¹² I 22 ; Voir notes de l'éditeur (36 p350 et 74 p352).

any mortal druggist might be expected to look on Sunday »¹³. L'adjectif « dull » est lui-même tiré du poème : « Dull would he be of soul ». On trouve une parodie similaire, datée de peu avant les *Confessions*, dans un projet d'article refusé par l'éditeur et resté à l'état de manuscrit :

In reality our country [of Westmoreland] is the very reverse of those which our great friend at Rydal Mount speaks of – where
 – 'Earth with all her pleasant fruits and flowers
 Fades and participates in man's decline.'
 Here on the contrary man is but an appendage to the scenery; the door-keeper to echoes, or the porter at the waterfalls; and he naturally flourishes or decays as they do.¹⁴

Enfin, Julian North observe que l'apothicaire remplit la même fonction que le vieil homme dans le poème « Resolution and Independence »¹⁵. Tous deux sont assimilés à des êtres providentiels :

Like one whom I had met in a dream
 Or like a Man from some far region sent,
 To give me human strength, and strong admonishment (*Resolution and Independence* strophe XVI)

the druggist, unconscious minister of celestial pleasures (...) the beatific vision of an immortal druggist, sent down to earth on a special mission to myself. (II C1 42 / C2 218)

De Quincey caricature ce statut par son insistance ironique qui fait de l'apothicaire, littéralement, un être surnaturel, et non simplement un homme inspiré ou placé là par la Providence. Les deux personnages soulagent le mal du narrateur, avec toujours la même inversion de registre : le narrateur de Wordsworth guérit de sa mélancolie grâce à une communion privilégiée avec la nature, par l'intermédiaire du vieillard ; De Quincey guérit de son mal aux dents grâce à l'opium, c'est-à-dire à la fois une drogue et une commodité bon marché. De plus De Quincey se moque de l'apothicaire, alors que Wordsworth ennoblit un être modeste.

Ce genre de pied de nez au maître permet à De Quincey de montrer sa capacité à s'en éloigner pour s'affirmer, comme le dit Julian North : « De Quincey's response to this poem is a revealing act of self-assertion against the poet »¹⁶. De Quincey n'a plus besoin des conseils du maître, comme le suggère par l'absurde, quelques lignes plus loin, l'idée de service rendu : « the stately Pantheon, as Mr

¹³ Variante C2 : « a rainy Sunday in London »

¹⁴ « De Quincey and his Publishers », *op. cit.*, 43.

¹⁵ NORTH, Julian. « Leeches and Opium: De Quincey replies to 'Resolution and Independence' in *Confessions of an English Opium-Eater* », *op. cit.*, 574.

¹⁶ *Ibid.*, 573.

Wordsworth has obligingly called it ». Sa déclaration d'indépendance implique également une forme de supériorité sur le poète, dont les éléments cités deviennent un peu ridicules. On retrouve aussi le renversement de situation typique de l'ironie : l'autorité littéraire de Wordsworth est remise en cause (par ailleurs, les articles biographiques publiés bien plus tard suggéreront clairement que, comme d'autres figures d'autorité, Wordsworth est un tyran, qui refuse à De Quincey la reconnaissance qu'il mérite).

On retrouve ces implications dans une note dans « *Suspiria De Profundis* », où il feint de se défendre d'une possible accusation de plagiat (donc d'une position de dépendance vis-à-vis du poète):

As I have never allowed myself to covet any man's ox nor his ass, nor any thing that is his, still less would it become a philosopher to covet other people's images, or metaphors. Here, therefore, I restore to Mr Wordsworth this fine image of the revolving wheel, and the glimmering spokes, as applied by him to the flying successions of day and night. I borrowed it for one moment in order to point my own sentence; which being done, the reader is witness that I now pay it back instantly by a note made for that sole purpose. On the same principle I often borrow their seals from young ladies – when closing my letters. Because there is sure to be some tender sentiment upon them about “memory”, or “hope,” or “roses,” or “reunion” (XV SUSP [note] 178).

Comme dans le cas du mot d'esprit emprunté à Swift, De Quincey esquive le remboursement de sa dette en lui substituant l'humour ; une dette qui ne peut de toute façon pas être payée puisqu'elle concerne moins les droits d'auteurs que le génie de Wordsworth (De Quincey n'avait pas la même admiration pour Swift, déclarant même le détester). De Quincey rend ici son expression au maître, et avec les intérêts de l'hommage, mais c'est un hommage ambigu comme l'ironie qui l'accompagne. Wordsworth avait créé une image de ce qui dépasse l'homme, exprimant ainsi le sentiment du sublime lié à la transcendance. De Quincey instrumentalise cette image et la rabaisse à un niveau ordinaire, en insistant sur la matérialité de la citation : il la réduit à une commodité qui s'achète, puis à une forme de ponctuation et à un cachet de cire, c'est-à-dire des objets avec une utilité pratique. La comparaison avec une demoiselle sentimentale paraît aussi rabaisser le grand homme ; elle pointe également vers l'image stéréotypée du poète, que De Quincey dénonce dans un autre texte : « foolish people supposed him a mere honeyed sentimentalist, speaking only of zephyrs and bucolics » (XI SLM 176). La comparaison entre l'expression empruntée et le cachet de cire des jeunes filles suggère que, si l'homme ne l'était pas, son œuvre est peut-être excessivement

sentimentale et bucolique. Si la note se termine par un hommage incontestable et plus direct, on remarquera que le dernier mot revient encore à De Quincey : « and my correspondent must be a sad brute who is not touched by the eloquence of the seal, even if his taste is so bad that he remains deaf to mine ». Enfin, De Quincey prend sa revanche sur l'épisode de sa collaboration à la publication d'un pamphlet de Wordsworth, la *Convention de Cintra*, qui lui avait attiré davantage de mécontentement que de gratitude de la part du poète. A l'époque, De Quincey avait été chargé de la supervision de la publication, et plus particulièrement de la correction de la ponctuation du pamphlet ; ici c'est Wordsworth qui est mis au service de la ponctuation du texte de De Quincey.

De Quincey pousse l'inversion d'autorité encore plus loin contre Coleridge : « *Interpenetration*: – this word is from the mint of Mr Coleridge : and, as it seems to me a very 'laudable' word (as surgeons say of *pus*) I mean to patronize it ; and beg to recommend it to my friends and the public in general » (III « Jean Paul Frederick Richter » [note] 22). Le commentaire paraît en 1821, juste après les *Confessions* : le nouveau venu sur la scène littéraire profite de sa notoriété récente pour faire preuve de condescendance à l'égard du grand poète et philosophe, tout en ridiculisant l'expression inventée. De Quincey prend sa revanche sur la condescendance des deux poètes, qui ne lui ont jamais accordé la reconnaissance, ou même l'attention, qu'il pensait mériter : « to neither of us [de Quincey and Professor Wilson] has Wordsworth made those returns of friendship and kindness which most firmly I maintain that we were entitled to have challenged » (XI LR 62).

La parodie oscille toujours entre indépendance et dépendance du fait qu'elle vient se greffer sur un texte préexistant. De même, l'ironie est inévitablement secondaire au sens où elle intervient sur quelque chose qui lui préexiste. La parodie sans ironie serait un pastiche ; c'est le commentaire ironique qui lui donne sa saveur particulière et lui permet de revendiquer une certaine créativité, notamment la capacité à détourner un texte pour lui donner un sens nouveau. La parodie permet ainsi de s'affirmer comme auteur à part entière : elle exprime à la fois la reconnaissance des grands auteurs, et une distanciation par l'ironie et l'humour qui manifeste le détachement de l'artiste. De Quincey pose un regard neuf, donc original, sur les œuvres existantes. L'ironie transforme l'imitation en une œuvre originale, en une démonstration de créativité et d'indépendance, qui est aussi une provocation insolente à l'égard des auteurs établis. Par ailleurs, toute référence

humoristique ou ironique à Wordsworth est teintée de provocation, sur un plan biographique en raison de la dégradation de leurs relations personnelles, et parce que les passages parodiques sont souvent associés à la thématique de l'opium, alors que Wordsworth était opposé à l'usage des drogues et de l'alcool ; sur un plan esthétique en raison de la vénération de De Quincey pour l'œuvre du poète. Un élément de provocation supplémentaire consiste à introduire, au milieu de ses innombrables citations érudites de Wordsworth, mais aussi Milton, Shakespeare, Pope, etc., les dictons les plus prosaïques, qui par contiguïté se trouvent mis sur le même plan : « I am not '*particular*,' as people say, whether it be snow, or black frost, or wind so strong, that (as Mr—says) 'you may lean your back against it like a post.' I can put up even with rain, provided it rains cats and dogs » (II C1 59 / C2 238¹⁷).

La valeur provocatrice et subversive des parodies de Wordsworth redouble quand on se souvient des réticences que De Quincey éprouve vis-à-vis d'un tel exercice. A ses yeux, parodier ce qu'on admire (qu'il s'agisse d'un auteur, d'une femme, ou toute autre chose), est une forme de perversité ; en vertu de ce principe, qui s'applique plus généralement à tout ce qui nous paraît digne de respect, il déclare se refuser à lire une parodie de « Peter Bell » malgré sa curiosité :

I have studiously avoided reading any attempts at a ludicrous parody of real poetry whenever I have met with them – and especially of your poems. (...) But for this miscreant who, having himself felt their beauty, would belie his own convictions and with unparalleled depravity seek to mislead the tastes of a numerous class of his fellow-creatures (...) in such wanton wickedness, there seems to me the malignant temper of an evil spirit. (...) I feel much curiosity to see this man's work; but the same fear, which has always hitherto made me turn away from burlesque imitations of what I love, operates with tenfold force on this occasion. (lettre à Wordsworth du 31 mai 1803¹⁸)

Il savait, pour avoir été en correspondance avec lui à ce moment-là, que Wordsworth avait été particulièrement touché par ce qu'il voyait comme une alliance contre nature, comme le rapporte John Jordan : « he had grieved especially that anybody could "combine an admiration and love of those poems, with moral feeling so detestable" – the fact that Bayley made fun of what he stole »¹⁹. Or c'est exactement ce que fait De Quincey : il cite des vers qu'il admire sincèrement, et tout en clamant son admiration envers l'œuvre de l'auteur, s'en moque. Il est vrai que la parodie contient une part d'imitation et qu'il est sans doute plus naturel d'imiter ce

¹⁷ Variante C2 : « as Mr Anti-slavery Ckarkson says ». Note de l'éditeur : Clarkson était un ami de Wordsworth.

¹⁸ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., [note] 39-40.

¹⁹ Lettre à De Quincey. *Ibid*, [note] 39.

qu'il aime ; mais la fonction de la parodie est aussi de renouveler ce qui est en train de se figer, de se mécaniser : or, pour De Quincey il n'y a rien de plus vivant que les poèmes de Wordsworth.

De plus, en utilisant l'humour ou l'ironie contre Wordsworth De Quincey risque de se mettre du côté des détracteurs de sa poésie. Les outils parodiques tirent les poèmes vers la matérialité et semblent ainsi donner raison, sur la forme en tout cas, aux critiques pour qui les sujets des *Lyrical Ballads* et les recueils suivants étaient trop prosaïques pour être compatibles avec la poésie (donnant lieu à des parodies comme « *The Simpliciad* », dont le titre parle de lui-même²⁰). De Quincey lui-même estimait très maladroite la théorie de la Préface sur la nature du langage poétique. Il semble également alimenter la vision réductrice du poète à un doux rêveur impuissant, quand il se moque de l'idéalisme abstrait du narrateur de « *The Ruined Cottage* » :

And perhaps, on the same principle, it might be allowable to ask of the philosophic wanderer; who washes the case of Margaret with so many coats of metaphysical varnish, but ends with finding all unavailing; 'Pray, amongst your other experiments, did you ever try the effect of a guinea?' Supposing this, however, to be a remedy beyond his fortitude, at the least he might have offered a little rational advice, which costs no more than civility. (XV « On Wordsworth's Poetry » 231)

De Quincey semble d'autant plus critique que, comme l'explique Evan Radcliffe, le poème contient sa propre justification sur ce point précis, une justification à laquelle même un grand admirateur de Wordsworth semble insensible : « specifically, the Ruined Cottage story anticipates attacks on Wordsworth for being a mere dreamer »²¹. De plus, même si De Quincey ne parle que de ce poème précis, son accusation peut être étendue à l'ensemble de l'œuvre du poète : « Indeed, as a general rule Wordsworth's poetry rarely shows him or his persona actually helping anyone »²².

On est loin du portrait traditionnellement dressé d'un homme prostré, à la fois sous les effets de l'opium et devant le génie de ses grands contemporains. De Quincey se mesure effrontément à Wordsworth et Coleridge, qu'il se permet de

²⁰ Voir BATES, Brian. *Wordsworth's poetic Collection, Supplementary Reading and Poetic Reception*. London : Pickering & Chatto, 2012, 236 p.

²¹ RADCLIFFE, Evan. « "In dreams begin responsibility": Wordsworth's Ruined Cottage Story ». *Studies in Romanticism*, 23.1 (Spring 1984): 101.

²² *Ibid.*, 116.

traiter d'imbéciles (il est vrai, à la toute fin de sa carrière, et bien après la mort des deux poètes) : « Whereas, in fact, gentlemen blockheads, [the Revolution] *has succeeded* » (XV « On Wordsworth's Poetry » 751 : textual note 235.30. Variante introduite à l'occasion de *Selections Grave and Gay* en 1853). Il provoque Coleridge en duel verbal et lui suggère qu'il devrait lui laisser la place en tant que philosophe :

I conceive that two transcendentalists (...) can hardly ever before have stripped in any ring. But, by the way, I wish he would leave transcendentalism to me and other young men; for, to say the truth, it does not prosper in his hands. (...) he will thus be more at leisure to give us another *Ancient Mariner* (III Letters: « Literature and Authorship » 49).

Cette phrase écrite en 1822 est l'une des rares occasions où De Quincey s'inscrit dans sa génération, plutôt que la précédente. Ce qui commence comme un jeu (« amusement ») apte à mettre en avant le génie de Coleridge s'achève sur une critique franche : il ferait mieux de revenir à la poésie, et De Quincey se fait fort d'incarner le renouveau philosophique.

Derrière l'humilité affichée de ses autres textes, on peut déceler la même ambition sous-jacente : une relation d'émulation, inscrite en filigrane. De Quincey déclare d'ailleurs dès les *Confessions* qu'il possède les capacités visionnaires qui font les grands poètes et les grands philosophes : « an inner eye and power of intuition for the vision and the mysteries of our human nature (...) which (...) our English poets have possessed in the highest degree » (II C1 13). Sur le plan critique, il entame sa carrière bien convaincu que ses opinions et critiques, notamment en matière d'art, valent bien celles de Wordsworth et Coleridge ; d'où son amertume face à la condescendance de Wordsworth. Par ailleurs, quand De Quincey décrit ses contemporains, il reprend généralement des critères pertinents pour sa propre biographie, faisant de l'Autre son alter ego : « In De Quincey, the innate involuntary tendency of the biographer to identify with the subject surfaces as a conscious narrative strategy »²³. On peut en conclure que De Quincey est tout aussi remarquable que ces auteurs, et mérite tout autant l'attention du public. De la même façon indirecte, ses portraits de Coleridge et Wordsworth s'inscrivent dans un contexte, discret mais constant, qui établit une relation d'égalité avec ses deux contemporains.

²³ CAFARELLI, Annette Wheeler. « De Quincey and Wordsworthian Narrative », *op. cit.*, 128.

Coleridge, surtout, représente un alter ego pour De Quincey, qui se présente, dès l'époque de son premier contact épistolaire avec Wordsworth, comme le rival de Coleridge pour l'estime du poète :

I could not reconcile myself to the place of an humble admirer, valued, perhaps, for the right direction of feeling, but practically neglected in behalf of some more gifted companion, who might have the power (which I feared that I should never have) of talking to him on something like equal terms, as respected the laws and principles of poetry. (XI LR « William Wordsworth » 46)

Tous deux opiomanes et adeptes de l'autojustification, les deux hommes ont encore beaucoup d'autres points communs, comme l'exprime Grevel Lindop : « both of them inefficient editors, explorers of obscure literature, dreamers, procrastinators and, at times, plagiarists, belonged to a special breed (...) How far De Quincey consciously saw Coleridge as an alter ego is not clear »²⁴. La comparaison ne porte pas que sur des points négatifs. Comme nous l'avons vu, De Quincey se revendique l'égal de Coleridge en tant que philosophe, et comme lecteur de la philosophie allemande : « having read for thirty years in the same track as Coleridge, – that track in which few of any age will ever follow us, such as German metaphysicians, Latin schoolmen, thaumaturgic Platonists, religious Mystics » (X « Samuel Taylor Coleridge » 293). Dans une lettre à sa mère, il déclarait son ambition de fonder une « vraie philosophie ». Ce rêve ne s'est jamais concrétisé, et il n'en a laissé aucune trace derrière lui. Mais en assumant l'autorité nécessaire à l'appréciation des capacités de Coleridge en tant que philosophe, et en relevant ses plagiat tout en défendant son originalité et sa supériorité, De Quincey prouve qu'il a les mêmes références, les mêmes aptitudes exceptionnelles, et la même sensibilité, et même, comme le relève Frederick Burwick, qu'il est même supérieur au poète dans plusieurs domaines : « De Quincey then examines Coleridge's weaknesses (which, although he does not announce it, happen to be precisely what De Quincey considered his own strengths), such as mastery of political economy, of German, of Greek »²⁵. Il déclare avoir d'ailleurs aidé Coleridge en quelques occasions dans la préparation de conférences, en particulier dans le choix de citations adaptées pour illustrer ses propos (ce qui implique la maîtrise à la fois du sujet et de la pensée de Coleridge) :

²⁴ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 317.

²⁵ XV introduction 103.

The passages he read, moreover, in illustrating his doctrines, were generally unhappily chosen, because chosen at hap-hazard, from the difficulty of finding, at a moment's summons, those passages which he had in his eye. Nor do I remember any that produced much effect, except two or three, which I myself put ready marked into his hands. (X Autobiography: « STC II » 321 / repris XIX AS 337).

De Quincey appelle Coleridge son « frère » littéraire : « He was, in a literary sense, [my] brother » (XV « Coleridge and Opium-Eating » 105) ; et même si, en contexte, c'est seulement parce que Coleridge a écrit lui aussi pour la presse périodique, notamment pour *Blackwood's Magazine*, la phrase suggère bien d'autres affinités.

Comme son portrait de Coleridge, le portrait que De Quincey brosse de Wordsworth appelle à la comparaison avec lui-même : le lecteur peut déduire une relation d'égalité à Wordsworth en raison de leurs qualités d'écriture communes. Christine Winberg évoque une « tendance à voir le poète comme une version radicale et plus prospère de lui-même »²⁶. En effet, dans son portrait du poète et ses commentaires sur son œuvre, il met en avant des qualités qu'il met lui-même en pratique dans sa prose, et qu'il a déjà admirées chez d'autres auteurs comme Jean-Paul Richter, notamment la capacité à faire des rapprochements inattendus, le choix d'une approche indirecte du sujet, et le mélange des tons suivant le « principe d'antagonisme » (« law of antagonism » II C1 72 / C2 263) :

which suddenly unveils a connexion between objects always before regarded as irrelate and independent (XV « On Wordsworth's Poetry » 238).

[Wordsworth] does not willingly deal with a passion in its direct aspect, or presenting an unmodified contour, but in forms more complex and oblique, and when passing under the shadow of some secondary passion. (XV *ibid.*, 228)

This influx of the joyous into the sad, and of the sad into the joyous – this reciprocal entanglement of darkness in light, and of light in darkness. (XV « On Wordsworth's Poetry » 230)

Pour ce qui est des défauts, De Quincey relève précisément celui dont il est lui-même le plus coupable : « This excess of *inertia*, this (which the ancients would have called) *sacred laziness* » (XX « Preface to Sketches, Critical and Biographic » 76). Enfin, il déclare avoir besoin de marcher pour mieux penser, ce qui ne peut qu'évoquer Wordsworth et ses marches créatives (il est d'ailleurs assez curieux que

²⁶ « One of the things that distinguishes De Quincey's Wordsworth from Dorothy's or Coleridge's Wordsworth is his tendency to see the poet as a radical, more successful version of himself ». WINBERG, Christine. « Imagining Wordsworth: De Quincey and the Art of Biography ». *University of Cape Town Studies in English* 15 (1986): 17.

De Quincey n'ait pas relevé lui-même ce parallèle) : « For I have always found it easier to think over a matter of perplexity whilst walking in wide open spaces under the broad eye of the natural heavens » (II C2 161-62).

De plus, De Quincey affirme que sa propre subjectivité est si proche de celle de Wordsworth, que parfois il ne distingue plus l'œuvre citée de ses souvenirs et donc de son propre discours, comme il ressort de cette note dans « Suspiria De Profundis », où sa lecture de Wordsworth est indissociablement mêlée au reste de son vécu :

In this place I derive my feeling partly from a lovely sketch of the appearance, in verse, by Mr Wordsworth; partly from my own experience of the case; and not having the poems here, I know not how to proportion my acknowledgements. (XV SUSP [note] 162)

Quelle que soit la part de réalité ou de stratégie dans cette affirmation, les critiques n'ont pas manqué de remarquer la fréquence et la fluidité des citations dans tous ses articles : « He uses Wordsworth for quotation almost as Bunyan uses the Bible, just because the poetry of Wordsworth has become to him a vital part of his spiritual and intellectual experience »²⁷. John Beer reconnaît chez les deux auteurs une pensée et une sensibilité communes, qui implique que De Quincey n'est pas tant dans l'ombre de Wordsworth, qu'à ses côtés : « not just "influence" in the simple sense but shared preoccupations »²⁸.

En relevant ainsi des similarités avec ses grands contemporains, De Quincey suggère également que leurs différences en matière de créativité relèvent moins d'une sensibilité ou de capacités inégales que de circonstances matérielles, et qu'elles sont donc le fruit du hasard. Dans ses portraits biographiques des deux poètes, De Quincey mentionne en effet les aides financières et les soutiens qu'ils ont reçus parfois de façon quasi miraculeuse : Wordsworth en particulier semblait bénéficier d'héritages successifs dès qu'il avait besoin d'argent. Il est facile de recommander aux autres de faire preuve de « résolution » et « d'indépendance » quand on est soi-même à l'abri du besoin, et plus encore :

he has never had the finer edge of his sensibilities dulled by the sad anxieties, the degrading fears, the miserable dependencies of debt; (...) at all times he has been blessed with leisure, the very amplest that ever man enjoyed, for intellectual pursuits the most delightful (...) – the leisure, the ease, the solitude, the society,

²⁷ DARBISHIRE, Helen (ed.). Introduction. *De Quincey's Literary Criticism*. London: Henry Frowde, 1909, 18.

²⁸ BEER, John. « De Quincey and the Dark Sublime: the Wordsworth-Coleridge Ethos », *op. cit.*, 175.

the domestic peace, the local scenery – Paradise for his eye (...) Paradise for his heart (XIX AS « William Wordsworth » 394).

Bien sûr, le portrait idyllique que dresse De Quincey est loin d'être objectif. Il est injuste de sa part de sous-entendre une totale absence de difficultés matérielles, en particulier vis à vis de Coleridge, tout aussi opiomane et velléitaire que De Quincey, et qui connaissait les mêmes difficultés que lui à entretenir sa famille²⁹. De Quincey a également beaucoup exagéré la prospérité de Wordsworth («Wordsworth's inevitable prosperity – and the sort of lien that he had upon the incomes of other men who happened to stand in his way » XI LR « Wordsworth III » 102). Toutefois, il lui aurait fallu un détachement remarquable pour ne pas opposer cette chance insolente et ce soutien constant à son propre endettement chronique, ses faillites successives, et ses plaintes récurrentes d'être pressé par les conditions de publication. Son inadaptation évidente au monde du travail est exactement celle qu'il décrit chez les deux poètes :

(a providential) arrangement of circumstances, all tending to one result – that of insulating from worldly cares (...) one who was unfitted for daily toil, and, at all events, who could not, under such demands upon his time and anxieties, have prosecuted those genial labours in which all mankind have an interest. (XIX AS « William Wordsworth » 367)

it occurred to me yt not W.W. nor an man (but if so think of S.T.C. or Southey – both evading the labour of any profession at all – surely yre must be some strange repulsion fm *that* effort) » (*sic*) (XV « manuscript [fragment], 1844 » 455).

La comparaison implicite suggère un traitement de faveur. De Quincey insiste sur l'entrave à sa propre créativité que représentait la nécessité d'écrire des articles pour survivre. Autant la pression d'une date butoir peut amener à se transcender, autant une écriture mercenaire est vouée à une médiocrité « insipide » : « insipid [songs] (...) seem to have been written under the inspiration of a bank-note » (XV « On Wordsworth's Poetry » 230).

La relation personnelle de De Quincey à Wordsworth invite enfin à une analyse psychanalytique de la figure du père (Julian North parle de « *Oedipal subtext* »³⁰) que De Quincey, naturellement, se doit de « tuer » pour prendre sa place. De même qu'il y a un meurtre fantasmatique symbolique de Coleridge, l'œuvre

²⁹ De Quincey était d'ailleurs bien placé pour le savoir. Il entendit parler pour la première fois de la gêne financière où se trouvait la famille Coleridge peu après leur première rencontre. Il lui fit un prêt conséquent, que le poète ne fut jamais en mesure de rembourser.

³⁰ NORTH, Julian. « Leeches and Opium: De Quincey replies to 'Resolution and Independence' in *Confessions of an English Opium-Eater* », *op. cit.*, 572.

porte la trace d'un meurtre symbolique de Wordsworth, assimilé indirectement à l'une des victimes dans « Postscript to Murder, Considered as One of the Fine Arts » par le retour d'une comparaison peu banale : l'homme assassiné qui vacille « comme une vache sur la glace » (« like a cow on the ice ») rappelle au lecteur de l'article sur Coleridge que De Quincey s'y moque des talents de patineur de Wordsworth (« the poet of the 'Excursion' sprawled upon the ice like a cow dancing a cotillon » XIX AS «Samuel Taylor Coleridge » 324). Cette dernière critique est une fois de plus excessive et injuste, si l'on en croit Dorothy Wordsworth qui décrit au contraire son frère comme « un patineur de première classe »³¹. Mais l'excès fait aussi partie de la rhétorique ironique du passage, ainsi que de son caractère équivoque et contradictoire. L'ironie permet d'associer le détachement amusé ou critique à un fort pouvoir de conviction, et la parodie n'exclut pas l'admiration. En termes freudiens, si l'enfant doit tuer le père pour se construire, cela n'implique pas pour autant que ce père ait démerité ; le conflit œdipien se nourrit au contraire d'un sentiment ambivalent d'amour/haine : « on voudrait être à la place du père parce qu'on l'admire, qu'on souhaiterait être comme lui et aussi parce qu'on veut l'éloigner [en tant que rival] »³². C'est cette ambivalence irréductible que nous allons retrouver au cœur du Romantisme quinceyen.

³¹ Cité par Florence Gaillet de Chezelles dans *Wordsworth et la Marche*, op. cit., 146.

³² FREUD, Sigmund. « Dostoïevski et le Parricide ». *Résultats, Idées, problèmes*. Vol. II. Paris : PUF, 1985, 168.

Chapitre 5 : « grazing the brink » of irony, une subversion (sub)liminale

Malgré ses provocations vis-à-vis de Wordsworth et Coleridge, De Quincey aspire visiblement à être reconnu comme leur héritier, une notion délicate à combiner avec l'idée romantique de génie. L'éloge que fait De Quincey de Jean-Paul Richter met clairement en avant l'idée selon laquelle le génie se crée lui-même et ne doit rien à personne : « He is no man's representative but his own ; nor do I think he will ever have a successor. Of *his* style (...) unless moving from an impulse self-derived, it cannot move at all » (III « Jean Paul Frederick Richter » 20).

Partant du statut de disciple de Wordsworth, désireux d'être reconnu comme un égal, De Quincey est donc pris dans un dilemme : comment être reconnu comme un créateur original, et non une imitation ou une version diminuée du grand poète ? Cette situation n'est pas sans rappeler un de ses emprunts favorisés à Kant : jusqu'à quel point une paire de bas de soie, reprise avec de la soie de cochon encore et encore, jusqu'à ce que le matériau d'origine ait disparu, peut-elle être considérée comme la même paire ?

Sir John Cutler had a pair of silk stockings: which stockings his housekeeper Dolly continually darned for the term of three years with worsted: at the end of which term the last faint gleam of silk had finally vanished, and Sir John's *silk* stockings were found in their old age absolutely to have degenerated into *worsted* stockings. Now upon this a question arose among the metaphysician – whether Sir John's stockings retained (or if not, at what precise period they lost) their 'personal identity' (IV « Walladmor » 267-8)

L'enjeu est double : De Quincey interroge son identité (« [Life] had translated me into a new creature. Man is doubtless *one* by some subtle *nexus* » XV SUSP 145), mais aussi sa valeur. La même idée apparaît dans deux autres comparaisons, dont la description d'Homère du bateau des Argonautes, en y introduisant la même nuance de dépréciation : « Thus the [Roman] legion stationed at Antioch became entirely Syrian in composition, like the Attic ship which had been repaired with cedar until it retained no fragment of its original oak » (XX « [Agriculture and War] » 310).

De même qu'il a « reprisé » l'allemand de *Walladmor*, De Quincey « reprise » son propre texte avec d'innombrables citations des grands auteurs ; et « reprise » la sensibilité wordsworthienne avec sa propre expérience. Lorsque l'on confronte les deux auteurs, on ne peut que remarquer certaines incongruités. Cependant, pour

qu'il y ait parodie, il faut plus qu'une contradiction, il faut que cette contradiction constitue un commentaire critique, en pointant (à la fois au sens de montrer et de dénoncer) un manque. Le regard que porte De Quincey sur Wordsworth, souvent admiratif, parfois amusé, quelquefois critique, serait-il finalement subversif ?

***Confessions et Prelude* : « Eloquent Parody »³³ ou émulation ?**

De Quincey fit partie des privilégiés qui eurent accès au manuscrit du grand poème autobiographique de Wordsworth, *The Prelude*. De nombreuses années après, il était encore capable d'en citer d'assez longs passages de mémoire, avec une surprenante exactitude. Les œuvres complètes de Lindop n'indiquent que deux références à *The Prelude* dans les *Confessions*, deux citations, une par édition : en 1821, « hunger-bitten » (II C1 22 / C2 199) d'après « a hunger-bitten girl » (*Prelude* (1805) IX 509) ; et en 1856 « pastoral life, so much nobler (as Wordsworth notices) (...) than the effeminate shepherd's life in the classical Arcadia » (II C2 146). Pourtant les *Confessions* témoignent de l'influence profonde du poète, et plusieurs critiques en ont fait la remarque : « in its own way the *Confessions* is a prose counterpart of *The Prelude* »³⁴. De Luca a notamment analysé dans « "The Type of A Mighty Mind" » la proximité entre la rêverie de la baie de Liverpool dans les *Confessions* et la vision du Snowdon dans *The Prelude*. De Quincey s'inspire des stratégies d'écriture de *The Prelude*. John E. Jordan en a relevé quelques-unes, même si en conclusion il reste réservé sur leur signification :

Both follow the lines of the regeneration myth; Wordsworth's recovery from the sloughs of rationalism and De Quincey's supposed escape from the opium bonds (...) Both are selective autobiographies, with emphasis on childhood experiences, chronicling only the events which seem to their author to have been significant in the development of their minds and the colouring of their thoughts. (...) Just as Wordsworth undertook *The Prelude* in part to examine his equipment as a poet, De Quincey was to some degree intent upon explaining his development as a dreamer. (...) It is not impossible that De Quincey had something like a prose *Prelude* in mind when he wrote the *Confessions*.³⁵

Les deux œuvres choisissent de mettre en avant quelques moments clé de la vie de leur auteur, « involutes » pour De Quincey, « spots of time » pour Wordsworth, en accordant à l'enfance une importance sans précédent. Ces moments clé

³³ WOOF, Robert. *Thomas De Quincey: An English Opium-Eater, 1785-1859*. Grasmere: Trustees of Dove Cottage, 1985, 9.

³⁴ WRIGHT, David (ed.). Introduction. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*, op. cit., 9.

³⁵ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 360-362.

s'avèrent déterminants dans la formation de l'esprit et le développement de l'imagination, et les deux œuvres retracent ainsi comment on devient auteur (*The Prelude* : « a history of a poet's mind »). Ce parcours aboutit, pour De Quincey, à une nouvelle « naissance », semblable à la « régénération » de Wordsworth, quoique le ton nostalgique de la fin laisse entrevoir l'échec du mangeur d'opium à démarrer une nouvelle vie.

Le parallèle pourrait bien sûr être étendu à d'autres aspects, comme l'affirmation d'avoir vécu en marge de leur société : « in part a Fellow citizen, in part / An outlaw, and a borderer of his age » (*Prospectus to the Recluse* 69-70). De Quincey aurait pu citer *The Prelude* pour illustrer ses vagabondages au pays de Galles : « Well-pleased to pitch a vagrant tent among / The unfenced regions of societies » (*The Prelude*, 1805 VII, 56-57). Pour l'un comme pour l'autre, l'auteur est le héros de la postérité ; il ne craint donc pas de choquer ses lecteurs contemporains pour gagner la génération suivante, bien au contraire : « [for the romantic writers,] to be neglected in one's lifetime, and *not to care*, is the necessary (though not of course sufficient) condition of genius »³⁶.

Mettre en parallèle les deux textes, c'est aussi souligner une forme d'échec commun : l'impossibilité de concrétiser leurs aspirations philosophiques. Non seulement Wordsworth et De Quincey présentent tous deux leur texte comme une simple introduction à un projet plus ambitieux, qui n'a finalement jamais vu le jour, mais le paratexte autobiographique vient se substituer à l'œuvre espérée.. Pour Wordsworth, il s'agit du poème philosophique *The Recluse* ; de son côté, De Quincey remplace l'article sur l'opium promis à l'éditeur par des confessions, dans lesquels il fait allusion à la fois à une autobiographie complète, et une grande œuvre philosophique inspirée de Spinoza, *De emendatione humani intellectûs*. En réalité, ce déplacement vers l'autobiographique a déjà eu lieu : le Journal commence comme le brouillon d'un essai interrompu, se transforme en carnet de notes, et finalement l'écriture du quotidien finit par devenir prépondérante. Mais comme *The Prelude* apparaît comme un modèle, et que par ailleurs les *Confessions* mettent en avant les échecs du Mangeur d'opium, De Quincey semble incarner et mettre en scène la faillite du projet wordsworthien, comme le dit Julian North :

both a homage and a riposte to that poem. The *Confessions*, like Wordsworth's poem, narrates the growth and thwarting of the poet's mind, but De Quincey

³⁶ BENNETT, Andrew. *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Cambridge University Press: 2000, 4.

emphasizes and even celebrates the latter process at the expense of the former. His autobiography is founded on a Wordsworthian model of memory, but it is also the story of a bodily constitution impervious to memory's 'renovating virtue': his physical sufferings as an adolescent have 'struck root' in him and grown 'into a noxious umbrage that has overshadowed and darkened' his later life. Most significantly, the *Confessions* subvert Wordsworth's privileging of the natural over the artificial by taking as its setting the city, and as its theme, the artificial paradise of opium.

Robert Woof is closest to the mark when he describes the *Confessions* as 'a kind of eloquent parody of Wordsworth'. (...) behind the broad parody noticed by Woof is a series of allusions which exploit and subvert the poet's work more pointedly.³⁷

Cette lecture accentue la part de provocation dans les passages parodiques qui associent les poèmes de Wordsworth à la découverte et l'usage de l'opium. La provocation est évidente dans ces passages, et survient à un moment clé du récit : il semble naturel de supposer qu'elle en imprègne le reste, et de tout relire à cette lumière.

Comme le souligne Julian North, les déambulations urbaines et opiacées que De Quincey présente au lecteur paraissent peu en adéquation avec les principes de Wordsworth : pour le poète, la vie urbaine est une expérience aliénante, une prison pour l'esprit ; s'en échapper est une condition nécessaire pour réaliser sa vocation, et le point de départ du *Prelude*. Le Romantisme citadin de De Quincey pourrait donc être interprété comme une remise en cause de la vision wordsworthienne, et plus particulièrement la supériorité de la nature sur la ville : « His recontextualisations (...) assert an alternative, and genuine, city landscape. This subverts the Wordsworthian hierarchy of the natural (as genuine) over the urban (as artificial) »³⁸.

De Quincey est surtout connu pour ses promenades londoniennes, qui fournissent un des rares moments de détente, et même de bonheur, de ses écrits autobiographiques ; il est souvent décrit comme un des premiers « flâneurs » de la littérature. Mais nous avons tendance à oublier que c'était aussi le cas de Wordsworth : « dans l'histoire de la littérature anglaise, Wordsworth apparaît comme l'un des premiers marcheurs en ville »³⁹. De plus, Daniel S. Roberts nous fait remarquer que De Quincey flânant sur les marchés londoniens est en réalité une figure typiquement wordsworthienne : « the Opium-eater's quiescent role in these

³⁷ NORTH, Julian. « Leeches and Opium: De Quincey replies to 'Resolution and Independence' in *Confessions of an English Opium-Eater* », *op. cit.*, 572-3.

³⁸ *Ibid*, 573.

³⁹ GAILLET DE CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la Marche*, *op. cit.*, 93.

discussions transposes into an urban environment the precise tone and import of Wordsworth's Wanderer in *The Excursion*, as he goes about the countryside, reconciling people to their lot »⁴⁰.

Il n'en est pas moins vrai que, dans tous ses écrits autobiographiques, De Quincey donne souvent l'impression d'avoir substitué la ville à la nature. À ses yeux, la ville est un paysage, et il y déchiffre les signes des activités des hommes comme Wordsworth déchiffre les signes de la Nature. Pour le poète, en revanche, comme le dit Mary Jacobus, dans *The Prelude* (livre VII), la ville est comparable à un texte incompréhensible car illisible : « an unreadable urban text »⁴¹. Même quand De Quincey parle des environs de Grasmere, quand il se promène d'un village à l'autre, ce sont les habitations et les activités des hommes qui retiennent son attention (et comme de toute façon il fait le choix de marcher la nuit, il ne peut guère profiter du paysage naturel) : « what I liked in this solitary rambling was, to trace the course of the evening through its household hieroglyphics, from the windows which I passed or saw » (XIX AS « William Wordsworth and Robert Southey » 412). Dans ses *Confessions*, il donne moins de détails sur la campagne galloise que sur le labyrinthe des rues londoniennes, et les quelques paysages décrits sont presque toujours citadins (le marché d'Altrincham, et plusieurs vues de Londres). Le plaisir de la pleine nature cède rapidement la place à la nécessité : il s'attarde sur le prix des hôtels, et s'enthousiasme au sujet des économies à faire en dormant à la belle étoile. Certes De Quincey préfère un cadre de vie rural, mais son cottage romantique lui sert surtout à s'abriter des hivers rigoureux. Durant sa saison préférée, l'hiver, il est même impossible de mettre le nez dehors : « as it is clear that no creature can come to see one on such a stormy night » (II C1 60 / C2 238). La nature sert donc seulement d'arrière-plan, voire de prétexte aux comforts domestiques :

Surely everybody is aware of the divine pleasures which attend a winter fire-side: candles at four o'clock, warm heath-rugs, tea, a fair tea-maker, shutters closed, curtains flowing in ample draperies on the floor, whilst the wind and rain are raging audibly without (II C1 59 / C2 237).

En résumé, malgré l'admiration, voire la vénération que De Quincey professe en de multiples occasions, et sa prodigieuse mémoire, nous ne savons presque rien des paysages qu'il a pu observer. La nature occupe donc dans l'œuvre de De

⁴⁰ ROBERTS, Daniel Sanjiv. « The Janus-Face of Romantic Modernity: Thomas De Quincey's Metropolitan Imagination ». *Romanticism* 17 (2011): 302.

⁴¹ JACOBUS, Mary. « "That great stage where Senators perform": Macbeth and the politics of Romantic Theatre ». *Studies in romanticism* 22.3 (Fall 1983): 371.

Quincey une place beaucoup plus réduite qu'on ne l'attendrait de la part d'un auteur romantique grand admirateur de Wordsworth. Quand dans quelques descriptions il emploie les métaphores consacrées au sublime, et notamment dans les paysages de montagne, c'est pour les reporter sur le paysage urbain par excellence : Londres, qui l'inspire beaucoup plus que n'importe quel paysage. Il décrit ainsi les sentiments qu'il éprouve à l'approche de la capitale de la façon dont il pourrait décrire la région des Lacs : « I stood upon the brink of a precipice » (II C2 192). Absorbé par la pensée de Londres et son rayonnement, il est incapable de penser à quoi que ce soit d'autre. De Quincey exprime dans ce passage une fascination qui reprend clairement le sublime de Burke : « the power of the sublime (...) anticipates our reasoning, and hurries us on by an irresistible force »⁴². La puissance du sublime burkien le pousse vers Londres, justifiant sa paradoxale passivité et l'impossibilité d'apporter une justification rationnelle à son choix : « horror recoiling from that unfathomed abyss in London into which I was now so wilfully precipitating myself » (II C2 193). C'est là que se trouve réellement la différence avec Wordsworth : chez le poète, la ville apparaît comme « un enfer urbain dont le kaléidoscope d'images séduisantes ne l'affectera finalement pas en profondeur »⁴³, alors que De Quincey est troublé, captivé, pris dans une relation d'amour-haine que l'on ne peut comparer qu'à son opiomanie. C'est la ville de Londres en elle-même, et non un mode de vie urbain, qui est capable de concurrencer le sublime de la nature : elle ne se compare qu'à Babylone, ou au statut mythique de la Rome antique ; pour ce qui est des autres cités, Dublin, Manchester, Edimbourg ou Birmingham, De Quincey n'en parle pas dans les mêmes termes.

North estime que dans sa description ironique de sa découverte de l'opium, De Quincey met en avant la réalité « sordide » de Londres (le mot semble un peu fort, on pourrait peut-être lui substituer le terme de « prosaïque »), par opposition à l'idéalisation de Wordsworth dans « Saint Paul's », « Composed Upon Westminster Bridge », et « The Power of Music ». Dans ce dernier poème, Wordsworth idéalise Oxford Street et suggère que ce nom est un hommage au monde universitaire : « In the street that from Oxford hath borrowed its name » (4). En revanche, dans les *Confessions*, la même rue devient une marâtre qui laisse pleurer, s'étioler et mourir de faim ses enfants, et se nourrit de leurs souffrances : « stony-hearted step-mother !

⁴² BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into our ideas of the Beautiful and the sublime*. New York: Oxford University Press, 1990, Part II section I, 53.

⁴³ GAILLET DE CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la Marche*, op. cit., 106.

thou that listenest to the sighs of orphans, and drinkest the tears of children (...) the time was come at last that I no more should pace in anguish thy never-ending terraces (...) and wake in captivity to the pangs of hunger » (II C1 39 / C2 214). Il est significatif que ces lignes soient suivies de références à des actes meurtriers : Oreste tuant sa mère pour venger le meurtre de son père, et Macbeth tuant son roi (une figure paternelle à double titre : en tant que roi et en tant que beau-père). Sur le plan psychanalytique, on peut y voir le meurtre symbolique de Wordsworth lui-même, en figure d'autorité paternelle, et dont l'œuvre a nourri l'esprit du jeune De Quincey. Quant à la référence à l'université, où De Quincey a étudié, elle nous ramène à une autre figure maternelle, et une nouvelle assertion d'indépendance, avec cette interjection : « Oxford, ancient Mother ! hoary with ancestral honours, time-honoured, and, haply, it may be, time-shattered power – I owe thee nothing! » (X SLM 109).

Surtout, comme nous l'avons vu, De Quincey cite ces poèmes avec une tonalité parodique claire qui lui permet d'affirmer son indépendance vis-à-vis du poète (« a duller spectacle this earth of ours has not to show », « the stately Pantheon »). Les parodies interviennent en lien avec la description du pharmacien, et la comparaison avec les poèmes suggère que l'opium est en concurrence avec le sublime wordsworthien. Dans « The Power of Music », le narrateur rencontre un musicien aveugle, dont la musique détourne les passants de leur vie quotidienne et de leurs obligations, notamment professionnelles (« What matter! He's caught – and his time goes to waste » 18), et crée un état de rêve (« Here are twenty souls happy as Souls in a dream » 42) qui donne accès à un autre monde, ainsi que le revendique le tout premier vers : « An Orpheus! an Orpheus! ». En guise de musicien, De Quincey rencontre un pharmacien, aveugle au sens où il ne paraît pas avoir conscience du pouvoir de ses drogues, et l'opium reprend le pouvoir fascinant de la musique. Par ailleurs Grevel Lindop observe cette critique indirecte :

Strangely, when De Quincey introduces into 'The Pleasures of Opium' a passage on the psychology of musical experience, he asserts that "with the exception of the fine extravaganza on the subject in Twelfth Night, I do not recollect more than one thing said adequately on the subject of music in all literature." And a footnote refers us (...) to the passage on 'Taverne Musicke' in Sir Thomas Browne's *Religio Medici* (ii 9). Had De Quincey temporarily forgotten Wordsworth's eulogy of similar popular music in 'Power of Music', or is it an implied criticism

of the poem which he had, with such curious appositeness, quoted a few pages earlier?⁴⁴

Julian North n'explicite pas ce qu'il entend par l'idéalisation de la ville par Wordsworth, mais l'analyse que fait Florence Gaillet de Chezelles de ces quelques poèmes expose à quel point le caractère urbain est effacé dans « les conditions bien particulières dans lesquelles peuvent se révéler la beauté ou la sublimité de la capitale » :

celle-ci doit non seulement être vidée de sa substance propre, c'est à dire de sa population et de son incessante animation, mais elle doit également être « naturalisée », à tel point que c'est finalement la nature qui se trouve une nouvelle fois célébrée dans ces poèmes consacrées à des expériences urbaines.⁴⁵

Réinvestie par les éléments naturels (le fleuve, la neige), Londres cesse d'être le lieu de l'anonymat et de l'insignifiance des hommes, et « acquiert elle-même le statut d'une personne »⁴⁶. La réconciliation entre le poète de la nature et la mégapole est éphémère, presque accidentelle, et cette vision nocturne tient du rêve éveillé. Cependant De Quincey lui-même idéalise la capitale, au sens où son expérience du sublime londonien n'a plus rien de prosaïque. Loin de constituer une critique univoque du modèle wordsworthien, le passage ne manque pas d'autodérision. La signification du meurtre symbolique du père reste assez ambiguë : identifié à des actes sauvages contre nature, il est imprégné de ressentiment et de culpabilité.

Enfin, les *Confessions* se rallient finalement au discours du poète, car De Quincey est loin d'être un citoyen épanoui. Sous l'influence de l'opium, De Quincey devient un grand explorateur, bien qu'il explore en réalité un environnement familier, voire intime : il raconte même que l'un de ces chemins improbables passe en plein milieu d'une cuisine (II C2 227). Symboliquement, sa découverte de Londres est la prolongation du voyage intérieur, la quête de soi-même. Mais ce voyage n'est pas, comme chez Wordsworth, un « instrument de construction de l'être », et de recherche « de l'unité et de la continuité de son identité »⁴⁷. C'est au contraire la transformation du familier en étranger : Londres devient exotique et riche de territoires inconnus. Et si De Quincey plaisante en se disant en quête du passage

⁴⁴ LINDOP, Grevel. « De Quincey's 'Immortal Druggist' and Wordsworth's 'Power of Music' ». *Notes and Queries* 41.3 (1994): 343.

⁴⁵ GAILLET DE CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la Marche*, op. cit., 123.

⁴⁶ *Ibid.*, 122.

⁴⁷ *Ibid.*, 13-14.

vers les Indes, ses déambulations fantaisistes sont bien un passage métaphorique vers ses cauchemars, y compris, mais pas seulement, l'Asie du Rêve du Malais :

For all this, however, I paid a heavy price in distant years, when the human face tyrannised over my dreams, and the perplexities of my steps in London came back and haunted my sleep, with the feeling of perplexities moral or intellectual, that brought confusion to the reason, or anguish and remorse to the conscience. (II C1 50 / C2 227)

Prisonnier d'une mégalo­pole monstrueuse, De Quincey ressemble au personnage d'un roman gothique ou d'un tableau de Piranèse (et comme le Piranèse dépeint dans les *Confessions*, ses propres travaux sont sans fin : il faut toujours recommencer un nouvel article, et pour cela prolonger son séjour citadin à proximité des éditeurs). Londres est représentée comme une puissance formidable et terrifiante, qui s'étend de façon anarchique et labyrinthique. Ce paysage urbain angoissant où De Quincey se sent enfermé ne représente pas une alternative, mais sert bien de faire-valoir au paysage rural désiré et inaccessible, qu'il doit se contenter d'apercevoir de loin :

pace in anguish thy never-ending terraces (...) my consolation was (if such it could be thought) to gaze from Oxford-Street up every avenue in succession which pierces through the heart of Marylebone to the fields and the woods; (...) and if I had the wings of a dove, *that way* I would fly for comfort. (II C1 39-40 / C2 214)

Dans « Autobiography : Recollections of Charles Lamb », De Quincey parle de son « exil » à Londres (X 262). Le paysage citadin des *Confessions* n'est donc pas construit comme une parodie, mais met en exergue un sentiment de nostalgie et une certaine ironie tragique : la poésie et le mode de vie de Wordsworth représentent l'idéal auquel De Quincey n'a plus accès. A travers la reprise parodique des thèmes wordsworthiens, il se moque de son modèle tout en pratiquant l'autodérision : ainsi il peut relativiser doublement sa propre situation douloureuse. Plutôt qu'une critique de Wordsworth, la référence au poème dans son portrait de l'apothicaire peut être comprise comme une façon d'excuser son propre parcours chaotique : comme Wordsworth, il a appris passivement la leçon du moment, mais à la différence du poète, il a reçu une drogue en guise de remède naturel ; et c'est parce qu'il est un citadin (c'est-à-dire un wordsworthien contrarié) qu'il a eu recours à l'opium (comme Coleridge) et qu'il s'est trouvé malgré lui privé de « résolution » et d'« indépendance ».

Le rôle de l'opium comme « paradis artificiel » est un deuxième argument clé de Julian North pour voir dans les *Confessions* une relecture transgressive du *Prelude*. Au cœur de cette vision ambivalente, on trouve la dualité entre matériel et spirituel : comment une commodité qui s'achète et se vend peut-elle donner accès à l'expérience de la transcendance ? De fait, l'opposition entre nature et artifice invaliderait la capacité dont se prévaut De Quincey à accéder à une expérience de la transcendance, car elle effacerait la distinction entre des hallucinations (le résultat de l'imagination fantaisiste, *fancy*, provoqué automatiquement, mécaniquement par l'usage de la drogue), et des visions donnant accès à une compréhension intuitive du divin, à travers l'imagination comme faculté naturelle (organique) et divine (témoignant de l'immortalité de l'esprit).

Pour Wordsworth, la Nature met l'homme en contact avec sa nature divine. C'est aussi elle la source de la sensibilité et de la créativité du poète. La fusion romantique avec la Nature, ou la simple évocation de cette harmonie, stimule l'imagination en tant qu'accès à une compréhension supérieure de l'existence :

In Nature's presence [I] stood, as now I stand,
A sensitive being, a creative soul. (*The Prelude* XII, 206-207)
[we] become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things. (« Lines composed a few miles above Tintern Abbey » 46-49)

Dans ce rôle essentiel, De Quincey substitue l'opium à la Nature. C'est l'opium qui provoque en lui la transe de la contemplation :

And, at that time, I often fell into these reveries upon taking opium; and more than once it has happened to me, on a summer night, when I have been at an open window, in a room from which I could overlook the sea at a mile below me, and could command a view of the great town of L—, at about the same distance, that I have sate, from sun-set to sun-rise, motionless, and without wishing to move. (II C1 50-51 / C2 228⁴⁸)

L'opium le met en contact avec le point de vue divin et lui permet de déchiffrer par intuition le sens de la vie, et surtout de ses souffrances (« the hieroglyphic meanings of human suffering » II C1 27), soit en combinaison avec la perception du beau (en particulier la musique), soit par le biais des rêves, qui permettent une expérience similaire à celle de la mort imminente :

⁴⁸ Variante C2 : « as if frozen, without consciousness of myself as of an object otherwise distinct from the multiform scene which I contemplated from above. »

elaborate harmony, displayed before me, as in a piece of arras work, the whole of my past life (II C1 48 / C2 225).

and being on the very verge of death (...), she saw in a moment her whole life, in its minutest incidents, arrayed before her simultaneously as in a mirror; and she had a faculty developed as suddenly for comprehending the whole and every part. This, from some opium experiences of mine, I can believe (II C1 67 / C2 256-257).

L'opium est la Muse de De Quincey : il lui a fourni le sujet de ses *Confessions*, les rêves qui en constituent le meilleur passage, et son identité comme auteur. Il fait comme si la création était simplement une question de stimuli extérieurs à soi : dans un cas l'opium, dans l'autre la Nature. En conséquence, tandis que chez Wordsworth, le poète se doit de devenir le « prophète » de la Nature (« Prophets of Nature » *The Prelude* XIV 444) pour ouvrir les yeux du commun des mortels et les éveiller à leur véritable nature, De Quincey devient le prophète de l'opium : « This is the doctrine of the true church on the subject of opium: of which church I acknowledge myself to be the Pope (consequently infallible) » (II C2 220)⁴⁹.

Néanmoins, De Quincey s'est toujours efforcé de légitimer ses visions opiacées en limitant le rôle de la drogue : l'opium ne serait pas la cause principale et nécessaire de ses rêves terribles et splendides, mais une simple passerelle ou un révélateur, qui amplifierait simplement les tendances naturelles d'un esprit philosophe et créatif, et d'un intellect exceptionnellement développé. Malgré son rapport ambivalent, parfois contradictoire, à l'opium, De Quincey n'a jamais varié sur ce point :

If a man "whose talk is of oxen" should become an opium-eater, the probability is, that (if he is not too dull to dream at all) – he will dream of oxen. (II C1 12)

Whatever may be the number of those in whom this faculty of dreaming splendidly can be supposed to lurk, there are not perhaps very many in whom it is developed. (...) Habitually to dream magnificently, a man must have a constitutional determination to reverie. (XV SUSP 129-30)

it demonstrates my dreaming tendencies to have been constitutional, and not dependent upon laudanum. (XV SUSP 743 textual note 137.28 (variante) / XIX AS 6)

L'opium est compatible avec le sublime wordsworthien : « For sublimity will never be wanting, where the sense of innumerable multitude is lost in, and alternates with, that of intense unity » affirme Wordsworth dans son guide de voyage, *Guide*

⁴⁹ La version de 1821 dit seulement : « of which church I acknowledge myself the only member » (II C1 45).

*Through the Lakes*⁵⁰. D'après ces critères, l'opium est un vecteur de sublime, puisqu'il a le pouvoir d'harmoniser une scène comme le fait l'imagination dans *The Excursion* : « a substance glorious as her own, / Yea, with her own incorporated » (Book IV 1068-69); et c'est encore plus vrai quand les deux pouvoirs se conjuguent, au moyen des rêves, pour réconcilier les extrêmes, comme l'Orient et l'Occident : « which yet the power of dreams had reconciled into harmony with each other » (II C1 73 / C2 263).

Il ne faut pas non plus oublier que l'opiomanie de Coleridge semblait prouver que le Romantisme était soluble dans l'opium (en l'occurrence, le laudanum) par le biais du rêve. Même quand il parle des plaisirs de l'opium, De Quincey n'a jamais revendiqué la création d'un Paradis artificiel à la Baudelaire. Il affirme au contraire que l'opium est un produit naturel, qui restaure en chacun l'équilibre primitif de la nature humaine : « a healthy restoration to that state which the mind would naturally recover upon the removal of any deep-seated irritation of pain that had disturbed and quarreled with the impulses of a heart originally just and good » II C1 45 / C2 220. Il convient simplement d'en faire un usage modéré, car ce sont uniquement les excès d'opium qui ont des effets nocifs, c'est-à-dire contre nature : « to counteract [nature's] purposes » (II C1 « Appendix » 84).

Toutefois, De Quincey a un regard très ambivalent sur l'opium, ses effets et sa nature. Il voit clairement la nocivité de la drogue chez Coleridge, pour la créativité tant du philosophe (« on his philosophic speculations (...) often causing him to leave them unfinished » XV « Coleridge and Opium-Eating » 122) que du poète (« We are of opinion that it killed Coleridge as a poet »). Pourtant il est réticent à admettre l'entière nocivité de la drogue. A ses yeux, le bon usage de l'opium régénère l'esprit autant que l'excès d'opium le paralyse ; le bon opium optimise l'organisation du récit autant que les excès la perturbent. En fin de compte, De Quincey n'est jamais parvenu à résoudre la question de la nature de l'opium. En 1856, toujours fasciné par les pouvoirs de l'opium autant qu'il se désespère de ses effets négatifs, il va jusqu'à nier les effets invalidants de la drogue, pour les attribuer plutôt au manque d'exercice :

all was due to my own ignorance, to neglect of cautionary measures, or to gross mismanagement of my health. (...) I sank under the lulling seductions of opium into total sedentariness (...) The account of my depression, and almost of my helplessness (...) is faithful as a description to the real case. But, in ascribing that

⁵⁰ *Prose Works of William Wordsworth*. Ed. W.J.B. Owen. Oxford: Clarendon Press, 1974, II: 222.

case to opium, as any transcendent and overmastering agency, I was thoroughly wrong. Twenty days of exercise (...) would have seen me (...) into regions of natural and healthy excitement, where dejection is an impossible phenomenon. (II C2 243)

De Quincey n'est pas arrivé à une véritable connaissance, et il n'a toujours pas de certitudes. Ses propos sont de plus en plus contradictoires, et il finit par avouer que la drogue a gardé tout son mystère :

opium is mysterious ; mysterious to the extent, at times, of apparent self-contradiction ; and so mysterious, that my own long experience in its use – sometimes even in its abuse – did but mislead me into conclusions ever more and more remote from what I now suppose to be the truth. (II C2 241)

De Quincey est partagé entre les « douleurs » et « plaisirs » de l'opium, et il est vrai que ses tendances digressives, qui lui permettent de repousser sans cesse le récit des douleurs, combinées à une fin abrupte, mettent l'accent sur les plaisirs, donc sur une célébration plutôt qu'une dénonciation de l'opium (ainsi qu'il l'admit lui-même, projetant d'y remédier dans une troisième partie, jamais publiée, qui mettrait l'accent sur les souffrances). Ce faisant il semble célébrer le pouvoir même qui l'empêche, entre autres, de réaliser ses ambitions d'auteur. Si les *Confessions* racontent la naissance d'un philosophe, le récit célèbre ce qui l'empêche de faire une grande œuvre (le *Prolégomènes* inachevé) ; en revanche, si à l'instar du *Prelude* elles racontent la naissance d'un artiste (un poète en prose), le Mangeur d'opium est cet artiste, et l'opium est bien un vecteur de créativité.

En définitive, l'opium est autant créateur que destructeur, et De Quincey le célèbre à l'occasion de passages très lyriques, dont le point culminant est le récit des rêves, que ce soit dans les *Confessions* ou dans « *Suspiria de Profundis* », ce qui ne témoigne donc pas d'une destruction de son esprit, et encore moins de sa créativité : la publication des *Confessions* en atteste.

Il nous faut à présent examiner un troisième élément de l'analyse de Julian North : les *Confessions* exposent la limite des « spots of time », qui prennent chez lui la forme de traumatismes indépasseables et toujours renouvelés. Contrairement à ce qu'espère *The Prelude*, l'esprit n'est jamais « le maître » ni les sens « obéissants »⁵¹, même brièvement. Au contraire, les épreuves passées laissent des traces indélébiles à l'intérieur du corps, que l'esprit est impuissant à guérir et qui finissent par l'affecter

⁵¹ « those passages of life that give / Profoundest knowledge to what point, and how, / The mind is lord and master--outward sense / The obedient servant of her will. » *The Prelude* XII 220-223.

à son tour. La mémoire n'a pas de vertus réparatrices chez De Quincey : quand il déclare solennellement qu'il n'oubliera jamais Elizabeth, cela signifie qu'il ne pourra jamais se remettre de cette perte. En conséquence, se souvenir est une torture, que le souvenir soit bon ou mauvais :

would that I could as easily say, let it perish to my own remembrances: that any future hours of tranquillity may not be disturbed by too vivid an ideal of possible human misery! (II C1 « Appendix » 85)

Martyrdom it is, and no less, to revivify by efforts of your own, or to see revived, in defiance of your own fierce resistance, the gorgeous spectacles of your visionary morning life, or of your too rapturous noontide, relieved upon a background of funeral darkness. (XVII « Sir William Hamilton; Bart » 146)

La mémoire est également une source de culpabilité, qui fait que chaque individu devient son propre accusateur et son propre juge, figurant le Jugement Dernier : « the dread book of accounts, which the Scriptures speak of, is, in fact, the mind itself of each individual » (II C1 67 / C2 257)⁵². Le passé ressurgit toujours pour hanter De Quincey, que ce soit sous la forme bénigne de la « malédiction » censée accabler Ann de reconnaissance (la formule paradoxale exprime bien le malaise qu'elle est censée dissiper et ne parvient qu'à souligner)⁵³, ou sous la forme terrifiante du fantôme de ses erreurs :

that mighty phantom, born amidst the gathering mists of remorse, which strides after me in pursuit from forgotten days – towering for ever into proportions more and more colossal, overhanging and overshadowing my head as if close behind, yet dating its nativity from hours that are fled by more than half-a-century? (II C2 109)

De Quincey a un regard très pessimiste sur le passé, et il semble que même les bons souvenirs soient systématiquement reliés à des émotions douloureuses : ainsi ses souvenirs d'Elizabeth sont indissociables de l'impossibilité de faire son deuil, de sa culpabilité de lui avoir survécu, et des tragédies minuscules qu'il a vécues faute de confidente ; et quand il se remémore Ann, la prostituée au grand cœur qui lui a sauvé la vie, c'est empli de remords à l'idée de l'avoir perdue alors qu'il aurait pu, peut-être, la sauver à son tour. Les souffrances contaminent les moments de bonheur, et le passé, même agréable, même amusant, finit toujours par ressurgir sous la forme de terrifiants cauchemars :

⁵² Coleridge formule la même idée dans *Biographia Literaria* : « And this is perchance the Dread Book of Judgment, in whose mysterious hieroglyphics every idle word is recorded ! » (I, 114)

⁵³ « to chase, to haunt, to waylay, to pursue thee into the central darkness of a London brothel, or (if it were possible) even into the darkness of the grave, there to awaken thee with an authentic message of peace and forgiveness, and of final reconciliation ! » (II C1 26/ C2 204).

But alike the gayest and the most terrific of my experiences rose again after years of slumber, armed with preternatural powers to shake my dreaming sensibilities; sometimes (...) through some casual or capricious association with images originally gay, yet opening at some stage of evolution into sudden capacities of horror. (XVI EMC 416)

Le surgissement imprévisible du souvenir est d'autant plus redoutable que le passé est instable et irrécupérable, car son sens n'est jamais fixé définitivement :

I had noticed, as a worm lying at the heart of life and fretting its security, the fact that innumerable acts of choice change countenance and are variously appraised at varying stages of life – shift with the shifting hours. (II C2 156)

Even the character of your own absolute experience, past and gone, which (if anything in this world) you might surely answer for as sealed and settled for ever – even this you must submit to hold in suspense, as a thing conditional and contingent upon what is yet to come – liable to have its provisional character affirmed or reversed (II C2 169-70).

En somme, notre passé nous échappe complètement. Nous n'en percevons que des fragments, hormis lors d'expériences extrêmes de mort imminente, ou dans les moments de grâce de l'opium, et cette révélation totalisante reste fugitive. L'unité de l'expérience reste une abstraction, un objet de foi plus que de connaissance : une bien maigre compensation pour qui ressent quotidiennement la souffrance d'un deuil impossible. Non seulement le passé est sujet à réinterprétation et à erreur, mais encore on se trompe soi-même sur ce qu'on a ressenti et pensé :

Our minds and sense of things had adjusted themselves to this new position of the objects as imperceptibly as those objects had reached the new position. (...) This strange, but still natural mode of traversing a whole hemisphere of opinion (...) without a solitary act of consciousness accompanying the change, I have dwelt upon because in no way so easily, or so frequently, do men practise upon themselves a most extensive delusion. (IX « Mrs Hannah More » 344)

En définitive, le passé et la mémoire apparaissent toujours comme aliénants, et le modèle wordsworthien n'est pas transposable au mangeur d'opium. Ce n'est cependant pas le modèle qui est en cause. De Quincey ne remet d'ailleurs pas en question les « spots of time » ; il reconnaît la vertu « régénératrice » (« restorative resurrection ») des écrits de Wordsworth qui parviennent à transcender le souvenir des souffrances dans une promesse d'avenir radieux, comme c'est le cas dans « Hart-Leap Well » : « he interposes his solemn images of suffering, and decay, and ruin, only as a visionary haze through which gleams transpire of a trembling dawn far off, but surely on the road » (XV « On Wordsworth's Poetry » 229). Quand il se tourne vers ses propres écrits en revanche, il se trouve enfermé dans un passé

oppressant : « Whatever I may be writing becomes suddenly overspread with a dark frenzy of horror. (...) sudden storm of frightful revelations opening upon me from an eternity not coming, but past and irrevocable »⁵⁴. L'opium est en partie responsable de ce rejet irrationnel, mais une cause plus profonde ressort de la comparaison entre les deux grands textes autobiographiques de Wordsworth et De Quincey : ils retracent le destin de leur auteur, et la réussite ou l'échec des « spots of time » fait écho à une construction identitaire solide chez l'un, viciée chez l'autre. Dans *The Prelude*, Wordsworth part d'un centre identitaire stable, sa vocation de poète, qui est à la fois le point de départ et l'aboutissement de l'œuvre autobiographique :

we have reached
The time (our guiding object from the first)
When we may, not presumptuously, I hope,
Suppose my powers so far confirmed, and such
My knowledge, as to make me capable
Of building up a work that shall endure (*The Prelude* XIV 306-11)

Wordsworth s'appuie sur un passé récupérable et signifiant pour reconstituer une identité stable et unifiée. En évoquant ses difficultés et doutes passés, il parvient à leur donner sens, et démêle dans son vécu le fil conducteur de sa vocation : comment il est devenu poète. Cette révélation de soi est fixée par l'œuvre, aboutissement naturel de ce qu'il est et ce qu'il a vécu. Malgré la nostalgie qui traverse son œuvre, il est logiquement le héros de son autobiographie, que l'allusion à Milton transforme en épopée moderne.

En revanche, chez De Quincey le point de départ du récit autobiographique est la perte et le manque : les *Confessions* commencent avec la mort de son père ; les œuvres suivantes, « *Suspiria de Profundis* », avec la mort de ses deux sœurs Jane et Elizabeth ; *Autobiographic Sketches* par la mort d'Elizabeth encore, et par contrecoup sa propre disparition (« Life is finished ») : un choix de mots qui semble se référer à *l'Énéide* de Virgile, cité dans un autre article : « *Fuit Ilium !* », « Ilium is finished » (VIII « On the Approaching Revolution in Great Britain » 99, traduction de l'éditeur). En d'autres termes, De Quincey exprime un vide essentiel, une identité insuffisante, qui ne lui permet pas d'exister par et pour lui-même (d'où, entre autres, le rôle compensatoire de l'ironie et l'humour). De Quincey reconstitue un parcours de vie finalement aléatoire, un destin brisé, qui ne trouvera son unité que dans la mort, et dont l'inévitable aboutissement est la dépendance, non seulement à l'opium, mais

⁵⁴ Thomas De Quincey: *His Life and Writings; with Unpublished Correspondence*. Ed. H.A. Page (A.H. Japp), *op. cit.*, 340.

aussi à la sensibilité incarnée dans l'œuvre de Wordsworth ; une anti-épopée, ou une épopée burlesque dont il est le héros parodique. C'est du moins ce que suggère l'épisode de la crue parodique du mascaret (« sole survivors apparently of the deluge » II C2 163), qui fait référence bien sûr à la Bible, mais également, remarque Alethea Hayter, au rêve de l'Arabe :

The onrushing tidal wave may have been taken from De Quincey's favorite passage in *The Prelude*, Wordsworth's dream of the Arab on a dromedary pursued by flood waters; De Quincey's description of the Bore as advancing so rapidly that the fleetest dromedary could hardly escape it indicates his source fairly positively.⁵⁵

La faillite identitaire de De Quincey est aussi due au fait qu'il se construit à travers une succession de crises ; or, la notion de crise avait pris une dimension particulière après la Révolution française, qui a constitué aux yeux de l'Europe une sorte de crise universelle. Selon Josephine McDonagh, au tournant du XIXe siècle la Révolution était interprétée comme un événement traumatique qui rompait la chaîne de la chronologie, et rendait ainsi l'Histoire aléatoire : « The representation of revolution as a destroyer of chronology and of sequences of causation, the agent of an epistemological crisis, was a familiar one from the 1790's onward »⁵⁶. Dans son histoire personnelle, De Quincey a vécu plusieurs révolutions psychiques et mentales : la mort d'Elizabeth, la découverte de Wordsworth puis l'échec de sa relation personnelle au poète, le sentiment de révélation à la lecture de Kant, suivi d'un rejet excessif⁵⁷, et enfin la découverte de l'opium. Chaque crise constitue un bouleversement complet qui figure une mort et une renaissance avec une nouvelle identité, comme ce fut le cas à la mort de Catherine Wordsworth, ou au cours de son combat contre l'opium (« passing out of one mode of existence into another » II C1 75-76 / C2 266), ou encore à sa sortie de l'enfance, cristallisée selon lui en un moment décisif : « In that hour (...) transforming me into a new creature » (XIX AS « Premature Manhood » 214). Il va sans dire que chaque crise remet ainsi en cause l'unité du moi. Ce changement radical est un thème récurrent dans toute son œuvre, parfois sous forme humoristique : « I might say, indeed, like one of the twelve Caesars when dying, *Ut puto, Deus fio* (it's my private opinion that at this very moment I am turning into a God) (...) the metamorphosis (...) the completion of my

⁵⁵ HAYTER, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination. Op. cit.*, 243.

⁵⁶ MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines, op. cit.*, 28.

⁵⁷ Souvent applaudi, vilipendé dans quelques passages, Kant occupe une place ambiguë chez De Quincey : ce dernier reste si superficiel dans ses remarques qu'il est difficile (voire impossible) de savoir ce qu'il a réellement compris et conclu des écrits du philosophe. Nous y reviendrons dans l'étude de « On Murder ».

apotheosis » (II C2 192), « Renovated, meantime, by a hot bath, I (...) descended a new creature to the drawing-room » (XIX AS 223). La juxtaposition de portraits disjoints n'est donc pas le seul fait de l'ironiste ; mais ce n'est qu'à travers l'ironie et l'humour qu'il peut revendiquer sereinement une identité aussi fragmentée. A nouveau, la légèreté permet l'expression et prend une valeur thérapeutique.

Le manque existentiel du départ est donc comblé par une construction par à-coups, sur un mode qu'on peut décrire comme traumatique. Cela se traduit par deux conséquences majeures. D'une part, le fil conducteur étant perdu, la vie ne fait plus sens, et donc l'œuvre qui la retranscrit risque de ne jamais aboutir puisque rien ne peut plus fixer sa signification. A terme, quand la vie perd son sens, c'est la vocation de l'écrivain qui est menacée ; la perte d'identité génère d'abord la perte de l'œuvre autobiographique, mais renvoie aussi à une incapacité plus globale à écrire. De Quincey se décrit régulièrement comme l'écrivain qui ne peut plus écrire, qui écrit pour assurer sa subsistance plutôt que pour réaliser son art, et dont l'œuvre est condamnée à l'inachèvement : « a memorial to my children of hopes defeated, of baffled efforts, of materials uselessly accumulated, of foundations laid that were never to support a superstructure, – of the grief and the ruin of the architect » (II C1 63 / C2 253).

D'autre part, la seule source de stabilité et d'unification dans la vie de De Quincey est la souffrance : les souffrances physiques qui perdurent à travers le temps, et les souffrances psychiques que génère la perte et qui ressurgissent régulièrement sous forme d'écho au présent. C'est pourquoi, tandis que Wordsworth exulte dans le temps retrouvé des célèbres « spots of time » aux vertus régénératrices, De Quincey est prisonnier d'un passé douloureux et traumatisant, indéfiniment ressassé et répétitif, où chaque perte répète les deuils précédents et notamment le traumatisme que fut la mort de sa sœur. En un sens la mémoire assure bien sa fonction : celle de fonder l'identité sur une permanence signifiante ; le « spot of time » fonctionne donc parfaitement, mais sur un mode pervers et cauchemardesque. C'est aussi un cercle vicieux : la crise est le seul progrès possible, mais elle renforce la fragmentation identitaire et donc le besoin de se raccrocher aux souffrances passées.

Wordsworth cherche à retrouver l'unité du monde grâce à la joie (« the deep power of joy ») d'une communion avec Dieu à travers la nature : « We see into the life of things » (« Lines composed a few miles above Tintern Abbey » 46-49) ; même

si le poète est loin d'être triomphant⁵⁸. Le monde de De Quincey est unifié autour de la souffrance et de la dépendance à l'opium, c'est-à-dire la dictature de ses sens, tournée (ou détournée) vers lui-même au lieu du monde extérieur : il prétend même que sa consommation d'opium l'a sensibilisé au point de percevoir, par moments, le fonctionnement de certains de ses organes. Il est donc logique que ce soit la souffrance qui procure un semblant d'unité à sa vie et donc l'intégrité de son identité : « years that were far asunder were bound together by subtle links of suffering derived from a common root » (II C1 40 / C2 214). Dans ses autres écrits autobiographiques, De Quincey se contente de raconter les différents épisodes de sa vie, sans chercher de principe unificateur.

Wordsworth recherche qui il est en examinant son vécu, et reconstruit une identité de poète. Solidement ancré dans son passé, il peut regarder vers l'avenir avec assurance, et évoque des œuvres futures, ses espoirs pour l'avenir (« hopes for my future life » *The Prelude*, VI, 47), ou encore l'avenir de son amitié avec Coleridge. A l'inverse, il est frappant de constater que de Quincey n'a pas un regard vers l'avenir (ou alors pour dire qu'il n'en a pas : « hopes defeated »), dans un texte écrit à seulement trente-six ans, et considéré comme sa première vraie publication. Comme il le ferait dans une autobiographie complète, rédigée en fin de vie, le texte est entièrement tourné vers le passé. Tous les renvois apparents au futur renvoient en réalité à une répétition du passé ou à la mort : il y a la figure hypothétique d'un autre mangeur d'opium, donc un double de lui-même, dont l'avenir est déjà inscrit dans son propre passé (remarquons à ce propos qu'il ancre son identité dans le passé, puisqu'il est censé ne plus être un mangeur d'opium) ; la réédition des *Confessions* ; la publication, déjà reportée deux fois, d'un ouvrage inachevé que De Quincey appelle un « monument funéraire » et le résultat d'efforts vains, à placer à côté d'une autre œuvre plus ambitieuse qu'il s'avoue certain de ne jamais achever ; et enfin, la publication de son autobiographie complète à sa mort. Si l'œuvre romantique est le monument qui assure la survie de l'auteur, De Quincey, pour sa part, érige un monument aux morts. Ce n'est plus la survie de l'œuvre qui assure la survie de l'auteur, mais la mort de l'auteur qui assure la survie de l'œuvre. Cet échec

⁵⁸ « Lorsque Wordsworth commence à exprimer ses certitudes sur la communion profonde entre l'homme et la nature, il se réfère systématiquement à une capacité qu'il possédait et a perdue, et il ne peut s'empêcher de teinter son discours de réserves. (...) la négation souligne l'incommunicabilité profonde de ce qu'il a ressenti, suggérant en même temps l'impossibilité de réussir la tâche qu'il s'est fixée ». CRINQUAND, Sylvie. « "Un combat sans ennemis", ou l'usage de la négation chez Wordsworth ». *Wordsworth ou l'autre voix*. / Eds Christian La Cassagnère, Adolphe Haberer. Presses Universitaires de Lyon, 1999, 96.

apparent est une marque de modernité si l'on se réfère à ce que dit Michel Foucault de l'évolution du statut de l'écriture : « L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. Voyez Flaubert, Proust, Kafka »⁵⁹.

Les deux auteurs aboutissent à un résultat curieusement symétrique. Wordsworth n'a jamais eu l'intention de publier *The Prelude* de son vivant, et pourtant, tout au long de ses révisions, il évoque comme s'ils étaient encore à venir des faits et événements passés ou irréalisables, comme ses liens d'amitié avec Coleridge, mort dix ans avant lui, et la publication du poème. De Quincey, au contraire, se mure dans le passé, et se trouve publier une vision posthume avec 39 ans d'avance. Ces trajectoires opposées trouvent une parfaite illustration dans l'utilisation d'une même citation, les derniers mots de Milton dans *Paradise Lost* :

The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide;
They hand in hand, with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way. (*Paradise Lost* xii 646-9)

Wordsworth place la citation au début de *The Prelude*, dans une déclaration joyeuse et optimiste ; il revendique une légitimité en s'inscrivant dans la lignée des grands poètes tout en affirmant son indépendance :

The earth is all before me – with a heart
Joyous, not scared at its own liberty,
I look about, and should the guide I choose
Be nothing better than a wandering cloud,
I cannot miss my way. (*The Prelude* 1805 I 15-19)

De Quincey reprend le passage de Milton à deux endroits différents des *Confessions*, l'un au début de la fugue, quand plein d'espoir il quitte l'école pour les paysages du Pays de Galles ; l'autre, pendant son séjour à Londres :

then, 'with Providence my guide,' I set off on foot (...) a favourite English poet in one pocket (II C1 17-18).

the world was all before us (II C1 24).

La division de la citation en deux fragments prend une valeur symbolique : l'espoir et l'avenir se dissocient, la sensibilité romantique perd sa cohésion. En reprenant là où Milton s'était arrêté, Wordsworth s'affirmait comme son digne successeur. Ce n'est bien sûr pas *The Prelude* que le jeune De Quincey a dans la poche en 1803, mais le choix de la citation associé à la mention de Wordsworth

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Op. cit.*, 78.

permet de penser que De Quincey avait effectivement le poème en tête en écrivant ces lignes (et sans doute les deux poèmes, celui de Wordsworth et celui de Milton). Les *Confessions* sont donc tournées vers un avenir après tout, celui de devenir le nouveau Wordsworth. Mais contrairement à son modèle, De Quincey avance comme Adam, à pas hésitants, et surtout sans oser suivre le but qu'il s'était fixé, c'est-à-dire Grasmere : son échec à rendre visite à Wordsworth au début de leur relation semble le symbole de son travail d'écrivain, qui se détourne des ambitions hardies de Wordsworth pour se lancer dans la prose périodique, et se fixe un but pour mieux le contourner en digressions. Loin de s'inspirer de l'assurance de Wordsworth, De Quincey semble avoir toujours été découragé par avance par une perpétuelle anticipation de l'échec possible, voire probable :

Misgivingly I went forwards, feeling for ever that, through clouds of thick darkness, I was continually nearing a danger, or was myself perhaps wilfully provoking a trial, before which my constitutional despondency would cause me to lie down without a struggle. (XVII SFC 87)

Dans la première partie de la citation, « *'with Providence my guide'* », il a fait le choix de la fugue : c'est la première d'une série de décisions et de départs hâtifs, qui l'amèneront à la dépendance à l'opium. Il ajoute d'ailleurs en 1856, juste après les mots de Milton : « or, more truly it might be said, with my own headstrong folly for law and impulse ». De Quincey s'est pourtant donné beaucoup de mal pour nous convaincre que ce départ, si mal inspiré soit-il, était tout sauf un coup de tête. Sans doute, à l'inverse de Wordsworth, ne pouvait-il que se tromper, car la nature elle-même n'est plus fiable, et certainement un peu inquiétante, et le chemin est incertain : « a child not seventeen years old (...) listening to a false, false whisper from his own bewildered heart » (II C2 109) ; « every intricate and untried path in life, where it was from the first a matter of arbitrary choice to enter it or avoid it, is effectually a path through a vast Hercynian forest, unexplored and unmapped » (II C2 169). Là où le choix est pour Wordsworth le gage de sa totale liberté, pour De Quincey il est une obligation douloureuse qui n'apporte que de la frustration, car il en anticipe les suites potentiellement cauchemardesques.

La deuxième partie de la citation de Milton (« the world was all before us ») prend une teinte parodique, en raison de la disproportion entre la citation et la situation réelle : De Quincey est à Londres, à moitié mort de faim et de froid, et le choix qui s'offre à lui est celui de la pièce où il va dormir, dans une maison vide et glaciale. Le ton ironique rend compte de la résistance de De Quincey, qui prend les

choses avec philosophie ; mais il exprime également une autre forme d'ironie, non rhétorique, une ironie tragique, car ce décalage constitue un échec : au lieu de la liberté de Wordsworth, la maison symbolise l'emprisonnement de De Quincey dans la ville. Quand il mentionne à nouveau cette maison, c'est pour illustrer l'amélioration de sa situation, mais c'est la ressemblance qui s'impose malgré lui : en effet, il se trouve toujours dans la ville de Londres, que l'opium a transformé en un labyrinthe inextricable ; il est de plus en plus seul et égaré, bien loin de Wordsworth et de Grasmere ; il fait toujours le même souhait de rejoindre la même destination (même s'il ne s'agit plus de rejoindre le poète, mais sa propre femme) : « that way I would fly for comfort » ; et il est toujours aussi impuissant à la rejoindre. Il n'est donc pas surprenant que De Quincey aboutisse précisément là où Wordsworth commence. Bien qu'une confession soit censée précéder une nouvelle vie totalement différente, la dernière phrase est une citation nostalgique du *Paradis Perdu* de Milton, qui semble enfermer définitivement l'auteur dans les cauchemars de l'opium : « *With dreadful faces throng'd and fiery arms* » (Milton, *Paradise Lost*, xii, 644 ; II C1 76 / C2 266). Les deux éditions des *Confessions* se terminent toutes deux sur ces mots signifiant l'impossibilité de retourner au paradis perdu, interdit et inaccessible, et contrairement à Adam et Eve, De Quincey ne se retourne pas pour faire face à l'avenir : ce paradis qui ne sera pas récupéré, contrairement à celui de Milton (*Paradise Regained*), mais auquel De Quincey est incapable de renoncer, c'est aussi, symboliquement, le monde qui a nourri la sensibilité de Wordsworth et la sienne.

De Quincey trouve pourtant une alternative aux « spots of time »⁶⁰, dans des moments de grâce, par le biais de la musique et de l'opium. La première a la capacité, démultipliée par l'opium, de susciter, puis transfigurer et sublimer les souvenirs :

a chorus, &c. of elaborate harmony, displayed before me, as in a piece of arras work, the whole of my past life – not, as if recalled by an act of memory, but as if present and incarnated in the music: no longer painful to dwell upon: but the detail of its incidents removed, or blended in some hazy abstraction; and its passions exalted, spiritualized, and sublimed. (II C1 48 / C2 225)

⁶⁰ Y compris dans l'écriture qui rappelle l'utilisation de la négation chez Wordsworth : « La dynamique d'un poème de Wordsworth repose sur cet usage de la négation, sur cette obstination à préciser sans cesse la nature exacte de sa pensée, et son choix de « nor » comme mot de liaison favori en témoigne ». CRINQUAND, Sylvie. « "Un combat sans ennemis", ou l'usage de la négation chez Wordsworth », *op. cit.*, 97.

Dans cette capacité, l'opium révèle l'esprit humain comme un palimpseste dont il permettrait la lecture simultanée de tous les textes, dévoilant ainsi l'unité et la signification ultime auxquelles De Quincey veut croire :

The fleeting accidents of a man's life, and its external shows, may indeed be irrelate and incongruous; but the organising principles which fuse into harmony, and gather about fixed predetermined centres, whatever heterogeneous elements life may have accumulated from without, will not permit the grandeur of human unity greatly to be violated (XV SUSP 175).

L'opium vient à nouveau concurrencer la vision wordsworthienne, mais il s'agit d'une expérience éphémère et fuyante : quand le moment prend fin, la révélation ressentie intuitivement ne laisse que le souvenir d'un sublime hiéroglyphe, qui demeure indéchiffrable. Simple consolation, elle n'apporte aucune aide dans la construction d'une identité stable, et disparaît avec l'accoutumance. La multiplication de textes autobiographiques revenant toujours à l'enfance est une tentative de matérialiser ce palimpseste, ce moi révélé, mais la profusion des textes, avec leurs recoupements partiels, leurs omissions (parfois significatives, parfois résultant de l'inévitable travail de sélection de toute autobiographie), leurs éventuelles contradictions, leurs digressions, rend impossible la superposition finale, même en imaginant qu'on puisse aboutir à une connaissance de ces textes équivalente à leur lecture simultanée, ce qui paraît peu probable.

Au bout du compte, l'écriture des *Confessions* va moins dans le sens d'une parodie de Wordsworth qu'elle ne fait ressortir une faillite personnelle du mangeur d'opium : il y a là plus d'émulation que de subversion. Ce qui est en cause, c'est De Quincey lui-même : le mangeur d'opium est le négatif photographique du poète Wordsworth. Ce n'est pas le modèle qui est vicié, mais sa mise en œuvre. De Quincey n'est plus que le manipulateur occasionnel d'une rhétorique ironique ou satirique, car il est surtout la victime de cette ironie tragique, et met en scène son échec à atteindre le modèle wordsworthien.

Si le modèle wordsworthien est devenu intransposable, c'est aussi parce qu'il appartient à ces Paradis perdus qui font l'objet d'un regard nostalgique : le temps des illusions et de l'idéalisme exalté de sa jeunesse, quand tout semblait possible. Mais au-delà de sa seule personne, l'échec de De Quincey fait écho à une crise historique de la sensibilité : bien avant la disparition du poète, le monde qu'il dépeint a acquis le statut d'un Idéal douloureusement inaccessible. La faillite relative du

projet autobiographique d'une part, et l'évolution de la société britannique d'autre part, empêchent donc De Quincey de mettre en accord sa vie et sa sensibilité wordsworthienne. En d'autres termes, l'inadéquation entre sa vie et l'œuvre de Wordsworth est une tragi-comédie dans laquelle, conformément à ses préférences esthétiques, le pathos l'emporte. Wordsworth lui-même est déjà mélancolique : « Refus de la réalité sociale actuelle, expérience de perte, nostalgie mélancolique et quête de ce qui est perdu : telles sont les principales composantes de la vision romantique »⁶¹. De Quincey franchit une étape supplémentaire : ce n'est plus le passé seul qui est perdu, mais la possibilité de sa représentation.

Si on la rapporte au contexte historique, voilà donc ce qu'exprime la dissonance perçue à la lecture des *Confessions*, rapportées au *Prelude* : De Quincey déplore tout à la fois la lente destruction d'un monde, d'une sensibilité, de ses ambitions, et la déstructuration de sa vie, qui entraîne la dégradation de l'œuvre romantique. L'ironie qui, en surface, semble critiquer Wordsworth, est en fait une ironie tragique dont la victime est De Quincey lui-même : son échec sera le signe de son Destin, ou au moins le produit de l'Histoire. Cette maigre compensation ne saurait toutefois alléger le poids de la culpabilité, qui imprègne tous les écrits autobiographiques⁶², y compris par le biais des références à Wordsworth⁶³. De Quincey contribue malgré lui à l'ironie tragique, et les tensions et dissonances de son œuvre projettent sur le modèle wordsworthien une ombre inavouable.

Ironie tragique et décadence : aux frontières de la subversion

Aussi forte qu'ait été l'influence des textes de Wordsworth sur De Quincey, De Quincey a inévitablement été amené à se les approprier, à les 'traduire' à travers le prisme de sa propre sensibilité, afin de traduire une expérience intime, qui lui est propre. De Quincey ressemble ainsi à cet Américain en voyage en Grande-Bretagne,

⁶¹ LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolte et Mélancolie*, op. cit., 40.

⁶² Eric Dayre explique l'omniprésence de la culpabilité par le poids du religieux : « Comme De Quincey, Lamb met en scène le sentiment *protestant* de la culpabilité que même un être absolument innocent éprouve : le sens du manquement qui marque depuis toujours. Dans le Protestantisme, la servitude volontaire rencontre la culpabilité volontaire et se heurte avec elle ». *Une histoire dissemblable. Le tournant poétique du Romantisme anglais, 1797-1834*, op. cit., 357.

⁶³ Lindop souligne la façon dont, en citant « my "pensive citadel" » (II C1 16 / C2 155), De Quincey remet en cause ses choix : « De Quincey is, precisely, a student who is discontented (...) Focused by the quotation from Wordsworth's sonnet ['Nuns fret not at their convent's narrow room; / And hermits are contented with their cells; / And students in their pensive citadels; / Maids at the wheel, the weaver at his loom, / Sit blithe and happy.'], then, the moment precisely embodies the question of how far Wordsworth was right. Accepting the sonnet's implications would have changed De Quincey's life ... Wordsworth's sonnet floats behind De Quincey's text as a teasing reminder of a road not taken. » (« De Quincey's Wordsworthian quotations ». *Wordsworth Circle* 26.2 (1995): 59.

qui déformait dans ses descriptions la réalité géographique pour permettre à ses contemporains d'en appréhender la véritable signification, et qui avait ainsi tenté de mettre la Tamise à l'échelle des fleuves américains :

Of necessity this scale of measurement, to an American, if he happens to be a thoughtless man, must sound ludicrous. Accordingly, I remember a case in which an American writer indulges himself in the luxury of a little lying, by ascribing to an Englishman a pompous account of the Thames, constructed entirely upon American ideas of grandeur (...) And this the candid American thinks it fair to contrast with the scale of the Mississippi. (XVI EMC [note] 425)

Prisonnier de ses propres contradictions, De Quincey est amené à se réapproprier l'œuvre de ses aînés sur un mode décalé : c'est alors sa fidélité même qui devient subversive. Ce n'est pas sa critique de Wordsworth, mais au contraire la constance de sa sensibilité wordsworthienne qui finit par en exposer les limites, comme le relève John Beer : « His explorations (...) extend and question the validity of Romantic conceptions »⁶⁴. L'idéal prend alors une dimension sombre, parfois même cauchemardesque.

1. Voyageur immobile, marcheur compulsif

Le voyage et la marche forment deux thèmes incontournables du Romantisme, et en particulier indissociables de Wordsworth. Comme le poète, De Quincey est un grand marcheur et éprouve une véritable passion pour la marche. Il rapporte plusieurs anecdotes dans lesquelles il limite ou refuse les déplacements en malle-poste (c'est-à-dire y compris pour des trajets assez longs), quels que soient son état de santé ou sa fatigue. De plus, la marche à pied serait à ses yeux une panacée, capable de venir à bout de n'importe quels maux. De Quincey attribue donc à cette pratique constante de la marche, et ses vertus stimulantes pour le corps, la bonne santé physique et mentale de Wordsworth tout au long de sa vie, tandis qu'il n'hésite pas à attribuer à la sédentarité de Coleridge sa mort prématurée : « to these invariably sedentary habits must be ascribed, I fear, most of his physical sufferings and what may be considered his premature death » (XI [autobiographical fragment] 576). Comme tous les proches de Wordsworth, il connaissait les souffrances physiques de ce dernier quand il écrivait, et qu'il soulageait par la marche ; il en avait eu la confiance dès le début de leur relation, avant même leur première rencontre :

⁶⁴ BEER, John. « The Englishness of De Quincey's Ideas », *op. cit.*, 347.

I have a kind of derangement in my stomach and digestive organs which makes writing painful to me, and, indeed, almost prevents me from holding correspondence with anybody; and this (I mean to say the unpleasant feelings which I have connected with the act of holding a pen) has been the chief cause of my long silence.⁶⁵

La marche pourrait même vaincre l'addiction à l'opium, mais De Quincey admet qu'il n'a jamais été capable de mettre en œuvre cette solution toute simple, et la seule preuve qu'il apporte de l'efficacité de ce remède est le fait que, ayant omis d'y recourir, il est redevenu opiomane. Il fait même tout l'inverse : au lieu de substituer la marche à l'opium, De Quincey a substitué l'opium à la marche. L'opium est lui-même présenté comme une panacée, même si c'est avec humour ; De Quincey est par ailleurs réellement convaincu que l'opium permet de prévenir la tuberculose. Il échange donc les propriétés analgésiques de la drogue contre les vertus de la marche, et se déclare régulièrement incapable de composer sans opium (dans des quantités parfois considérables), alors même qu'il décrit des symptômes assez semblables à ceux dont se plaint Wordsworth, et bien qu'il préfère réfléchir en marchant.

En fin de compte, il avoue une sédentarité récurrente, dont il ne sait dire si elle est la cause ou la conséquence de la dépendance à l'opium, puisque chacune entraîne l'autre, dans un cercle vicieux. Si l'on en croit les *Confessions*, c'est l'impossibilité où il se trouve de marcher (seul exercice physique qu'il envisage pendant sa scolarité) qui cause son mal-être, donc la fugue, et donc, à terme, le recours à l'opium. Cet immobilisme est également subjectif, l'expression d'une sensation d'impuissance et de passivité : ses biographes ont établi que De Quincey faisait régulièrement de longues marches pour porter textes et corrections aux imprimeurs ; néanmoins, dans ses écrits, seuls les textes eux-mêmes voyagent, dans des allers-retours répétés et parfois stériles entre son domicile et l'imprimeur.

Cette assimilation prend une tournure plus provocante quand, dans le portrait qu'il fait de Wordsworth, De Quincey donne l'impression que la marche était l'opium du poète, une idée présentée indirectement, puisqu'elle est à la fois implicite et enchâssée dans un passage humoristique :

with these identical legs Wordsworth must have traversed a distance of 175 to 180,000 English miles – a mode of exertion which, to him, stood in the stead of

⁶⁵ Lettre du 06 mars 1804. *Early Letters of William and Dorothy Wordsworth (1787-1805)*. Ed. Selincourt. 2^e ed. révisée par Chester L. Shover. Oxford: Clarendon Press, 1967, 368.

wine, spirits, and all other stimulants whatsoever to the animal spirits; to which he has been indebted for a life of unclouded happiness, and we for much of what is most excellent in his writing. (XI LR « William Wordsworth » 55 / XIX AS « William Wordsworth » 360)

De Quincey utilise enfin pour évoquer son addiction la même image d'enchaînement que Wordsworth pour décrire son amour de la Nature : « Did bind my feelings even as in a chain » (*The Prelude* III 169) ; « the accursed chains that fettered me » (II C1 10).

Mais la véritable dimension subversive des flâneries londoniennes de De Quincey provient moins du cadre citadin, ou du caractère artificiel de ses visions, que de ce que l'opium fait taire, la souffrance de la marche : « pace in anguish » (II C1 39), « the pains of wandering » (II C1 58), « sorrowful (...) hidden persecution (...) in desperation » (II C2 186). Ces formules disent exactement le contraire de celles du *Prelude* : « The bliss of walking », « such dear delight (...) of wandering on from day to day » (*The Prelude* XIII 122, 129-130). Quand De Quincey célèbre « the pleasant paths of vagrancy » (XIX AS « Premature Manhood » 206), ce cheminement-là est purement métaphorique et désigne le plaisir littéraire de la digression. Alors pourquoi marche-t-il ?

Il faut revenir ici sur les motivations du départ, le déclencheur du mouvement. Le départ permet à De Quincey de s'arracher, au moins temporairement, à ce qui le blesse et l'emprisonne : à l'école de Manchester, il dépérit intellectuellement faute de stimulation suffisante, moralement à cause de son statut d'enfant, et physiquement par manque d'exercice ; à Londres il meurt de faim et se languit de paysages naturels ; enfin, de retour dans la maison maternelle après sa fugue, il se sent incompris, et toléré plus que bienvenu. Par la fuite, il espère gagner une liberté totale, telle qu'il la déclare indispensable à la sérénité de Wordsworth, y compris en marchant : « Freedom – unlimited, careless, insolent freedom – unoccupied possession of his own arms – absolute control over his own legs and motions » (XIX AS « William Wordsworth » 374). Ses départs sont toujours précipités, impulsifs, et déclenchés par un événement imprévu et soudain, même quand ils sont précédés d'une longue période de réflexion, comme pour la fugue de l'école ou le départ pour Londres : ils sont accompagnés en proportion d'un sentiment de culpabilité, et placés sous le signe de la tragédie. Ce qui l'emporte dans la décision de partir, c'est finalement un élément irrationnel que De Quincey est incapable de contenir :

Had I waited until my sister returned home, which I might have been sure could only have been delayed through the imperfectly concerted system of correspondence (...) But, unhappily (...) any interruption of my wild open-air system of life threw me back into nervous derangements (...) Impatient (...) and agitated every hour (II C2 173-174).

as if some overmastering fiend, some instinct of migration, sorrowful but irresistible, were driving me forth to wander like the unhappy Io of the Grecian mythus, some oestrus of hidden persecution that bade me fly when no man pursued (...) not in reasonable fear (...) I took a fierce resolution (...) to slip my anchor, and to throw myself in desperation upon London. (II C2 186)⁶⁶

Ces deux citations pourraient illustrer le mécanisme de l'accoutumance, comme si la marche était en effet une drogue. Dans la première citation, son interruption cause un malaise physique, comme le manque ; dans la deuxième, la marche a perdu son efficacité : elle n'apaise plus la nervosité et l'impatience (le terme exact serait l'anglais *restlessness*) de De Quincey. La campagne galloise n'est plus le lieu de la liberté, mais une prison, que De Quincey doit fuir une fois de plus, car il ne peut rien y faire que tourner en rond, au propre comme au figuré.

La marche de De Quincey est, comme le définit Florence Gaillet de Chezelles, une errance « opposée à la marche telle que Wordsworth semblait surtout la concevoir, c'est à dire en termes d'itinéraire ou de trajectoire lui permettant de situer et de fixer non seulement les choses, mais aussi son être », même en gardant en tête que « la quête de soi se fait (...) toujours sur fond d'errance »⁶⁷. Ses biographes rapportent que De Quincey a calculé consciencieusement les kilomètres parcourus tout aussi consciencieusement dans son jardin ; il est tentant d'appliquer cette image de marche circulaire à un grand nombre de ses autres déplacements.

Pourtant De Quincey n'exprime que des certitudes : il n'avait pas le choix, il était contraint par les circonstances. Son impétuosité contraste avec les hésitations et les choix incertains de Wordsworth : « lapse and hesitating choice, / And backward wanderings along thorny ways » (*The Prelude* (1805) XIV 130-138). Mais c'est un élan impulsif qui ne mène nulle part. Wordsworth atteint un but, à la fois réel et symbolique (la vallée de Grasmere, et la paix de l'esprit), auquel De Quincey, lui, ne parvient jamais ; après avoir réussi à s'établir dans le berceau du Romantisme, il ne pouvait que le quitter pour en rêver de loin : « if I had the wings of a dove, that way I would fly for comfort » (II C1 41 / C2 216). Son errance à travers le Pays de Galles

⁶⁶ Le « système » de vie en plein air ne correspond qu'à deux jours de marche, sur un rythme volontairement « modéré ».

⁶⁷ GAILLET de CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la Marche*, op. cit., 14.

n'est pas simplement sans but, elle évite volontairement son but premier : la demeure de Wordsworth. Ainsi le pèlerinage cède la place aux plaisirs du tourisme (évocateur des *walking tours* devenus à la mode à partir des années 1780⁶⁸), qui se transforment en errance, puis en malédiction biblique, De Quincey se comparant au Juif errant ou encore au Vieux Marin de Coleridge. J. Hillis Miller parle d'« exil spirituel »⁶⁹.

De Quincey erre et se perd, littéralement et symboliquement (par le biais de la digression ou sur le mode de l'échec) : son œuvre est parsemée d'images de labyrinthes. Le mouvement est une perpétuelle fuite en avant, qui ne mène nulle part : « I used often, on Saturday nights, after I had taken opium, to wander forth, without much regarding the direction or the distance » (II C1 49 / C2 226) ; à moins qu'il ne s'agisse d'une vaine tentative de laisser derrière lui ses problèmes, de même qu'il avait tenté de fuir sa rage de dents : « I went out into the streets ; rather to run away, if possible, from my torments, than with any distinct purpose » (II C1 42 / C2 217). Même apaisé, De Quincey flâne au hasard, sans but, que ce soit dans Londres ou dans la campagne proche de son domicile.

Le sous-titre de « The English Mail-Coach » annonce l'article comme une célébration du mouvement : « the glory of motion ». Ce qui a disparu, c'est le but du voyage, pour faire place à l'ivresse de la vitesse. Sans but, le mouvement devient l'expression d'une inquiétude, que De Quincey pousse jusqu'à la frénésie, mais qui serait présente dans tout le mouvement romantique, comme l'exprime Thomas McFarland : « Wanderlust ... the questing voyages that were more escapes than discoveries »⁷⁰.

Certes, De Quincey explique que le voyage compte au moins autant que son but, et c'est une des raisons pour lesquelles il n'aime pas le train, qui réduit le trajet à une translation inconsciente d'un point à un autre : « actually we find ourselves in York four hours after leaving London » (XVI EMC 417). L'exemple du Pays de Galles illustre le déséquilibre qui menace sa pratique : le but de la marche peut être indéfiniment reporté, comme sa rencontre avec Wordsworth, mais alors elle perd son sens, comme un texte passant d'une digression à une autre sans véritable conclusion. A terme, la marche disparaît du récit et il ne reste que le but, un peu

⁶⁸ *Ibid.*, 21.

⁶⁹ « De Quincey's youthful wanderings in Wales are the objective expression of his spiritual exile ». MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 26.

⁷⁰ MCFARLAND, Thomas. *Romantic Cruxes: The English Essayists and the Spirit of the Age*. Oxford: Clarendon Press, 1987, 37.

dérisoire (la prochaine chambre d'hôte, le prochain hôtel) : la marche ne sert plus que de transition d'un lieu à l'autre. Le désir de marcher de De Quincey semble donc plus compulsif que motivé par le plaisir ; d'autant plus qu'il ressent le besoin de le justifier : la justification semble toujours suspecte chez De Quincey tant elle est conditionnelle et complexe, voire contradictoire, et cachant souvent sous un strict raisonnement un fond d'irrationnel.

Ce portrait d'un marcheur compulsif trouve son contrepoint dans le voyage jamais réalisé vers l'étranger : la marche sans but, peut-être l'incapacité de s'en fixer un (de même qu'en écrivant il semble incapable de se tenir à un plan), explique en partie le fait que De Quincey n'ait pas voyagé. Contrairement aux poètes romantiques qui ont voyagé sur le continent européen, De Quincey n'est probablement jamais allé au-delà du Royaume Uni ; en partie sans doute pour des raisons financières, mais surtout parce que, contrairement à certains contemporains aussi pauvres que lui, comme Lamb, il semble n'avoir pas aspiré à voyager. Un de ses écrits manuscrits mentionne pourtant un voyage en Allemagne, et relate avec une grande précision une affaire criminelle allemande contemporaine à ce projet. Les biographes n'en ayant jamais trouvé la preuve, il est toutefois probable que ce voyage est en réalité resté à l'état de projet, comme beaucoup d'autres projets qui ne se sont jamais concrétisés ; quant à l'affaire, De Quincey a très bien pu faire parvenir en Grande-Bretagne les journaux allemands relatant les faits, ou les consulter par hasard par l'intermédiaire d'une connaissance, comme ce fut le cas pour le roman *Walladmor*. Il en va de même pour les détails des meurtres repris dans « On Murder », et inspirés de faits réels à Mannheim et Cologne.

Il a en revanche quitté le foyer symbolique du Romantisme, Dove Cottage, pour s'installer avec sa famille à Edimbourg : pour lui, c'est déjà une forme d'exil. Dans son œuvre, De Quincey ne rapporte que deux voyages proprement dits : l'un en Irlande pendant son adolescence, avec un jeune Lord, et qui correspondrait au moment symbolique où il a quitté l'enfance. Le deuxième commence par sa fugue de l'école, se poursuit par son errance au Pays de Galles, et s'achève à Londres ; mais il est peut-être plus juste de voir dans ces trois étapes trois voyages distincts successifs, avec un voyage à l'intérieur du voyage quand De Quincey part à Eton en quête d'un ami qui puisse se porter caution auprès des usuriers londoniens. En limitant ses voyages à la Grande-Bretagne, De Quincey met en œuvre un thème

classique du Romantisme sur un mode mineur, comme il le fait avec de nombreux autres thèmes. Dans ces limites, il se présente comme un grand voyageur : « I, at all periods of my life, a great traveller, was witness to the first steps and the whole struggle of this revolution [in the improvement of inns] » (X SLM 105-106). Et en effet, il a beaucoup voyagé à l'intérieur de la Grande-Bretagne, bien qu'on puisse parler de déplacements plus que de voyages. En tout cas, il est vrai qu'il était souvent sur les routes, et tant ses propres textes que ses biographes le montrent sans cesse en mouvement : parfois perché sur le toit d'une malle-poste, le plus souvent à pied, multipliant les trajets dans les environs de Londres ou d'Édimbourg, ou bien entre Keswick et Grasmere, ou encore parcourant la campagne galloise.

En tant qu'autobiographe, mais aussi en tant que chroniqueur de l'époque romantique, De Quincey est avant tout un grand voyageur dans le temps. Dans son œuvre, ses voyages n'apparaissent qu'en tant qu'expérience passée, et pourraient intégralement être regroupés sous le titre de cette partie des « Sketches of Life and Manners » : « Travelling in England Thirty Years Ago ».

De fait, De Quincey n'a voyagé à l'étranger que par procuration, car il était un lecteur assidu de récits de voyage, qui ne lui donnèrent pas, semble-t-il, l'envie de partir : à la lecture de son article intitulé « Modern Greece », il apparaît nettement préférable de voyager en Grèce Antique par le biais des classiques, plutôt que de s'aventurer dans un pays plein de puces, de chiens agressifs et de voleurs. Ce type de littérature lui semble sans doute peu avouable, ou en tout cas pas assez valorisant, car de même qu'il évoque très peu ses innombrables lectures gothiques, il mentionne à peine les livres de voyage dans son œuvre, et principalement pour mettre en doute leur exactitude, comme s'il était impossible de distinguer les récits authentiques des affabulations les plus fantaisistes, à moins que le mensonge ne constitue l'attraction principale du livre : « travellers in Turkey (who may plead their privilege of lying as an old immemorial right) » (II C1 43 / C2 218), « travellers into far countries have always had a license for lying (...) the same Munchausen privilege » (XV « System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescope » 401).

Ces lectures nourrissent ses voyages imaginaires, ses rêves, aux décors orientaux ; que l'élément déclencheur en ait été ou non la visite incongrue d'un Malais (ses biographes jugent l'incident peu vraisemblable). L'Orient (un Ailleurs à la géographie incertaine dans les rêves des *Confessions*, qui glissent des éléments égyptiens en Chine) avait été popularisé dans l'Angleterre du XIX^e siècle par la mode

des « chinoiseries » (par exemple, un engouement pour la porcelaine chinoise⁷¹). De Quincey s'approprie cet engouement orientalisant sur un mode cauchemardesque qui lui est propre, car ces pays lui inspirent une horreur et une terreur qui ne semblent pas avoir été courantes chez ses contemporains ; il y avait au contraire un véritable enthousiasme pour l'Asie : « [he] was using a favourite imagery of the day in an emotional context quite opposite to its general use »⁷². Les voyages imaginaires de De Quincey en Asie constituent également une sorte d'antivoyage : ils sont doublement immobiles, car De Quincey est toujours passif dans ses rêves, et transporté malgré lui dans l'endroit au monde où il refuserait le plus de se rendre, dans des paysages si étrangers qu'ils en deviennent aliénants : « if I were compelled to forego England, and to live in China, and among Chinese manners and modes of life and scenery, I should go mad » (II C1 70 / C2 261). Par ailleurs, le voyage intérieur généré par l'opium est l'antithèse du voyage romantique : tandis que Wordsworth fait l'ascension du Mont Blanc, et transforme par la poésie son ascension physique en élévation spirituelle, De Quincey descend dans les abîmes de l'opium, et la marche saine et exaltante devient déprimante et insidieusement malsaine : « I seemed every night to descend, not metaphorically, but literally to descend, into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I should ever re-ascend. Nor did I, by waking, feel that I *had* re-ascended », « a depth from which there is no re-ascent; into a disease which seems no disease » (II C1 66 / C2 256, XV SUSP 155).

2. Une nature abstraite

Si De Quincey tourne en rond, c'est aussi parce qu'il s'ennuie. De ce point de vue, le récit de sa fugue au pays de Galles en dit bien plus en faveur d'un mode de vie urbain que ses descriptions de Londres. En effet, son escapade n'est délicieuse (« Life on this model was but too delightful » II C2 180) que jusqu'à ce qu'elle devienne mortellement ennuyeuse : « I languished all the day through, and all the week through – with nothing whatsoever, not so much as the country newspaper once in seven days, to relieve my mortal ennui » (II C2 187). De Quincey, qui critique

⁷¹ Voir FANG, Karen. « Empire, Coleridge and Charles Lamb's Consumer Imagination ». *SEL* 43.4 (2003): 815-843.

⁷² HAYTER, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*, op. cit. 88. Remarquons toutefois le « malaise » récurrent de Lamb face à l'exotisme : « Lamb's tendency to represent himself as obsessively local and deeply uneasy when faced with the exotic » (HIGGINS, David. « Imagining the Exotic: De Quincey and Lamb in the *London Magazine* ». *Romanticism* 17 (2011): 288)

la dégradation de la presse de masse, se trouve pourtant réduit à chercher dans le journal local un substitut de stimulation intellectuelle (« intellectual intercourse »).

Comme le dit Alina Clej, « nature was not his muse »⁷³. De Quincey perçoit la nature comme quelque chose qui lui est totalement extérieur ; il n'a pas besoin d'elle, et ne l'apprécie réellement qu'en esthète, de loin. Il est si loin d'apprécier la possibilité de communier avec la nature que ses pérégrinations au Pays de Galles sont l'occasion de dissenter sur l'art de la conversation. Alors que Wordsworth se construit dans sa relation à la nature, De Quincey ne parvient pas à interagir avec son environnement et s'y sent seul – à moins d'apporter avec lui le regard d'un autre, de préférence retranscrit dans un poème. Le manque de livres est une cause d'ennui suffisante pour lui faire fuir la campagne, et la littérature lui est bien plus indispensable que la Nature. Dans les *Confessions*, seules les citations sont « de saison » (littéralement, « des citations appropriées » : « seasonable quotations » II C2 182). De Quincey a beau insister qu'il a un goût excessif pour la solitude, sa prédilection pour l'ironie et les citations indique un besoin de se construire dans la relation à autrui.

Il justifie l'insuffisance du paysage en le rapportant à une curiosité superficielle : « Female travellers are apt to talk of 'scenery' as all in all, but men require a social interest superadded » (XIII « Modern Greece » 212). Cependant, derrière cet « intérêt social » revendiqué se cache la recherche élitiste de compagnons au moins aussi instruits que lui. Alors que les narrateurs des poèmes de Wordsworth trouvent un enrichissement dans la rencontre avec des gens simples, De Quincey ne les considère même pas comme des interlocuteurs : « if I *would* – positively *would* have society, I must live at inns » (II C2 187). Il se dit charmé par la tranquillité des villages, mais il se languit des grands hôtels, lieux de distraction et de transactions, avec leur confort et leur clientèle instruite, sophistiquée, en un mot urbaine. Hébergé par une famille galloise, De Quincey admire moins la simplicité des mœurs que leur exceptionnelle éducation, mettant en avant une supériorité culturelle : « They spoke English : an accomplishment not often met with in so many members of one family » (II C1 20 / C2 185) ; tandis que leur bonté semble plus un attribut de leur jeunesse que le résultat d'une vie plus saine au contact de la nature. Parfois l'absence de langue commune empêche toute communication, et De Quincey ne songe apparemment jamais à apprendre quelques mots de gaélique,

⁷³ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., 6.

malgré ses talents de linguiste revendiqués (outre son aisance en grec et latin, il affirme avoir appris l'allemand à la seule fin d'étudier Kant). Les rencontres que fait De Quincey ne sont donc pas l'occasion de s'enrichir au contact de marginaux, mais au contraire de briller au sein d'une société instruite. Il en est de même en ville : à l'occasion de ses flâneries londoniennes, il affirme bien que les gens du peuple sont plus philosophes que les autres, mais il garde la position du donneur de leçons, qu'elles soient ou non judicieuses, tandis que l'opium lui donne seulement l'illusion d'une communion avec les ouvriers. De toute façon, plus que le contact, il recherche le bien-être qui viendrait compenser ses propres souffrances passées.

La distanciation qu'introduit un regard esthétique, l'absence de communion, empêche De Quincey d'investir la nature de la même valeur éducative que Wordsworth en retire dans *The Prelude* et *The Excursion* : « I, whose favourite school / Hath been the fields, the roads, and rural lanes » (*Excursion* II 28-29). Pour sa part, De Quincey affirme la valeur éducative des souffrances⁷⁴ ; en conséquence, il substitue à la nature la déesse romaine Levana, qui le dédie aux sœurs du chagrin : « to plague his heart until we had unfolded the capacities of his spirit » (XV SUSP 182) ; puis une rue de Londres, la marâtre Oxford-Street. Le seul moment où il semble interagir avec la nature a lieu pendant sa petite enfance (il a alors environ deux ans) : « having connected a profound sense of pathos with the re-appearance, very early in Spring, of some crocuses » (XV SUSP 137). A ses yeux, les « sentiments » des enfants sont le reflet d'une réalité aussi sûrement que leurs « opinions » seront erronées « feelings, which, being the voice of nature in a child, must be as true as any mere *opinion* of a child might probably be false » (*ibid* 146). Mais au lieu de privilégier dans ce « sens du pathos » l'enseignement de la nature, De Quincey le déclare « inexplicable » parce que le pathos lié aux fleurs vient du fait qu'elles symbolisent notre condition mortelle, dont il ignorait tout à ce moment-là ; le retour des crocus est ensuite relié aux connaissances confuses et erronées de l'enfant, qui espère voir revenir de même sa sœur Jane, morte d'un accès de fièvre. Son développement est avant tout intellectuel et passe par l'apprentissage de la souffrance : « deepening my tendencies to thoughtfulness and abstraction (...) a first glimpse of the truth that I was in a world of evil and strife » (*ibid.* 138).

⁷⁴ Peut-être été influencé en cela par les valeurs évangéliques transmises par sa mère, et portées par l'époque victorienne. En cela, De Quincey est sans doute plus proche du mysticisme de Blake que de Wordsworth.

Jordan souligne que De Quincey a une conception beaucoup plus intellectuelle que Wordsworth de la nature : « He also advertised himself congenially in his early letters to the poet as a great lover of nature. In his way perhaps he was, but it was rather more analytic and intellectualised than Wordsworth's way » ; « De Quincey lived the life of the mind »⁷⁵. Il n'est donc pas surprenant que ses descriptions tendent à prendre une tournure abstraite : il est surtout sensible aux ambiances, à la lumière, plutôt qu'aux détails des paysages⁷⁶. Dans la rêverie de la baie de Liverpool, le paysage est décrit pour sa valeur symbolique (« represented » « it seemed to me as if then (...) as if »), en termes abstraits, et entièrement intériorisé comme image de l'esprit :

The ocean (...) might not unfitly typify the mind and the mood which then swayed it. (...) Here were the hopes which blossom in the paths of life, reconciled with the peace which is in the grave; motions of the intellect as unwearied as the heavens, yet for all anxieties a halcyon calm: a tranquillity that seemed no product of inertia, but as if resulting from mighty and equal antagonisms; infinite activities, infinite repose. (II C1 51 / C2 228)

Il est vrai que cette tendance idéaliste a été analysée chez tous les poètes romantiques :

the Platonic pan-subjectivity of Coleridge's 'one Life', Wordsworth's 'motion and spirit', and Shelley's 'unseen power', and the yearning for the transcendence of the material expressed in Keats's 'viewless wings of Poesy'. And we can easily recognize in their poetry the power of languages and consciousness over the material, expressed, for instance, in Wordsworth's paradigmatic image of the imagination as 'That awful Power' that rises 'from the mind's abyss / Like an unfathered vapour.'

Wordsworth pays a much finer attention to his own mind than to the natural world around him (...) he uses nature to transcend materiality.⁷⁷

D'après V.A. De Luca, la lecture de la rêverie de la baie de Liverpool aurait même influencé Wordsworth dans la réécriture du *Prélude* :

Indeed, the roles of master and disciple in this relationship seem so clearly defined that the possibility of a reverse indebtedness has received little attention. There is reason to surmise, however (...) that De Quincey influenced, in turn, Wordsworth's revisions of the Snowdon passage itself, a characteristically Romantic instance of literary reciprocity.⁷⁸

⁷⁵ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 213.

⁷⁶ Il était par ailleurs d'une extrême myopie.

⁷⁷ OERLEMANS, Onno. *Romanticism and the Materiality of Nature* (2002). University of Toronto Press: Toronto, Buffalo NY and London, 2004, 13, 33.

⁷⁸ DE LUCA, V.A. « "The Type of a Mighty Mind": Mutual Influence in Wordsworth and De Quincey ». *Texas Studies in Literature and Language* 13.2 (summer 1971): 239-240.

Par ailleurs, Alexander Régier relève, dans la retranscription d'un autre passage, une erreur qui se trouvera finalement intégrée à la version finale (coïncidence ou influence ?) :

Remembering with remarkable detail the whole dream passage of Book 5, De Quincey, nevertheless, made one error: he believed that the dreamer was Wordsworth. (...) in February 1839 he made, in a sense, the change which Wordsworth was to make only a few weeks later.⁷⁹

Chez De Quincey cependant, cette tendance à l'abstraction est presque systématique et s'accompagne souvent d'une dévitalisation du paysage, transformant ainsi un spectacle vivant en nature morte : « this golden sunshine might be said to *sleep* upon the woods and the fields; so awful was the universal silence, so profound the death-like stillness » (II C2 190).

Son expérience intellectuelle de la nature est également profondément littéraire. Les paysages que De Quincey admire le plus sont ceux auxquels il a été sensibilisé par la littérature ; sa passion pour les paysages de la région des Lacs est née, bien avant qu'il les admire de ses propres yeux, de sa lecture des *Lyrical Ballads*, comme sa passion pour certains paysages d'Italie, où il n'est jamais allé, est née de sa lecture de Milton :

the sort of 'nympholepsy' which (...) in some imperfect way, I had avowed with reference to the very lakes and mountains, amongst which the scenery of this most original poetry had chiefly grown up and moved. (...) these were so many local spells upon me, equally poetic and elevating with the Miltonic names of Valdarno and Vallombrosa. (XIX AS « William Wordsworth » 351-52)

Dès son adolescence, certains écrits laissent entrevoir une conception de la nature intellectualisée et entièrement littéraire, ainsi que l'analyse Grevel Lindop dans une lettre à sa mère en 1800 :

His letter shows a striking facility for landscape description, and a strong response to natural beauty. Nor is his taste uneducated: he classifies the elements of the scene (perhaps a trifle self-consciously) in the terms of late 18th century aesthetics: the gentler, softer aspects are "beautiful", in contrast with the more awe-inspiring "sublime" of the distant mountains.⁸⁰

Il reporte sur les paysages anglais des caractéristiques qu'il ne connaît qu'à travers des descriptions et des illustrations. En 1802 il admire dans la région de Snowdon les mêmes « immenses rochers » et « précipices romantiques » que ceux

⁷⁹ REGIER, Alexander. *Fracture and Fragmentation in British Romanticism*. Cambridge: Cambridge UP, 2010, 161. La première à avoir remarqué cette différence fut Jane W. Smyser dans « Wordsworth's Dream of Poetry and Science ». *PMLA* 121 (1956): 269-75.

⁸⁰ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 35.

dépeints dans les poèmes qu'il admirait⁸¹ ; il se sert exclusivement de critères romantiques pour décrire le cimetière de Bangor ou la rivière Dee :

the beauty of a well-kept shrubbery (...) by the entire dissembling of its real purposes... (II C2 [note] 178)

In the infancy of its course amongst the Denbighshire Mountains, this river (...) is wild and picturesque; (...) it wears a character of interest. But, a mile or so nearer its mouth (...) it becomes miserably tame (II C2 162).

De Quincey recherche le sublime dans les paysages anglais et gallois par analogie avec les Alpes, bien qu'il ne les ait jamais vues, compensant à nouveau son inexpérience en puisant dans sa connaissance livresque :

its Alpine grandeurs (...) its peculiar form of pastoral life, so much nobler (as Wordsworth notices) in its stern simplicity and continual conflict with danger hidden in the vast draperies of mist overshadowing the hills, and amongst the armies of snow and hail arrayed by fierce northern winters, than the effeminate shepherd's life in the classical Arcadia (II C2 146).

La référence à Wordsworth et la comparaison à l'Arcadie illustre la façon dont De Quincey juge de ce qu'il voit en se référant systématiquement à un modèle littéraire. Margaret Russet suggère qu'à force d'accumuler les références, il n'y a plus guère de place pour le paysage qu'il a sous les yeux : « his Nature comes straight out of literature »⁸². Par ailleurs, comme De Quincey n'est ni formé ni transformé par son expérience, la contemplation directe de la nature n'a plus rien à apporter une fois que l'artiste a choisi de la représenter : « it is better to have read his lasting description, than to have seen, with bodily eyes, the fleeting reality » (XV Gilfillan 308). Et en effet, l'art finit par remplacer la nature :

[In the clouds] I read the very scene which six months before I had read in a most exquisite poem of Wordsworth's (...) The scene in the poem ('Ruth'), that had been originally mimicked by the poet from the sky, was here re-mimicked and rehearsed to the life, as it seemed, by the sky from the poet. (II C2 160)

Comme, de surcroît, toutes ses références (l'Arcadie, Burke, Gilpin) se retrouvent chez Wordsworth, l'appréciation de la nature chez De Quincey devient une antithèse subversive de l'idéal wordsworthien : une expérience par procuration. L'adoration même que De Quincey voue au poète annonce l'échec du projet wordsworthien. Dans sa toute première lettre à Wordsworth, recopiée dans son Journal intime, il se présentait comme un disciple. On touche au mythe de

⁸¹ *Ibid.*, 74.

⁸² RUSSETT, Margaret. *De Quincey's Romanticism: Canonical Minority and the Forms of Transmission*, op. cit., 20.

Pygmalion, mais en se présentant comme la création de Wordsworth, il en pervertit l'intention originale : Wordsworth est perçu par ses contemporains, puis par les Victoriens, comme le poète de l'immédiateté, « comme si la Nature parlait directement à travers sa poésie »⁸³. C'est la capacité à établir cette relation directe, sans intermédiaire, à la nature et à l'art, qu'il souhaite transmettre à ses lecteurs. De Quincey incarne en réalité le paradoxe qu'il y a à vouloir éduquer la sensibilité pour la rendre plus naturelle : « if uncultured (...) the majority of men have had no advantage, no training, no discipline. (...) never had their natural sensibilities called forth or educated » (XX « Prefatory Memoranda to Critical Suggestions on Style and Rhetoric, with German Tales, and Other Narrative Papers » [note] 121-22).

L'appréciation romantique de la nature chez De Quincey est également subversive parce qu'il fige l'expérience romantique : ainsi, quand il évoque l'expérience du sublime, sa référence systématique aux Alpes a tout du cliché. De Quincey transforme le sublime en une sorte de vignette romantique : « the sweet pastoral hills (...) the everlasting mountains » (II C2 144). Même le meurtrier Williams, dissimulé dans le brouillard londonien, gagne des attributs alpins : « such a man, even more than the Alpine chamois hunter, comes to crave the dangers and the hairbreadth escapes of his trade » (XX « Postscript » 55), « As the Alpine avalanche (...) the murderous malice of the man below » (XX « Postscript » 61-62). Le paysage sublime s'en trouve domestiqué, et quasiment réduit aux dimensions du pittoresque. De Quincey est donc d'autant plus subversif qu'il est fidèle à son idéal.

De Quincey met en œuvre précisément ce qu'il reproche aux touristes en quête de pittoresque : ils ne voient pas ce qu'ils ont sous les yeux, mais ce qu'ils ont en tête, et n'apprécient un paysage que parce qu'ils en ont lu la description. Grevel Lindop remarque que le jeune De Quincey arpentant le Pays de Galles est lui-même un touriste :

English travellers in search of the picturesque were on the roads in increasing numbers, the word "tourist" was already becoming known and several guide books to North Wales had appeared. De Quincey's own impulse to visit Wales was itself a part of this more general movement.⁸⁴

Parmi les guides que mentionne Lindop se trouve bien sûr *Guide Tour of the Lakes*, par Wordsworth lui-même. Annette Wheeler Cafarelli met en avant l'influence

⁸³ « a poet of pastoral immediacy (...) so spontaneous and natural ... that it seems as if his poetry were spoken directly by Nature herself. » MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 220-21.

⁸⁴ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 75.

de cet ouvrage, conjointement à *The Excursion*, dans l'appréciation pittoresque des paysages par De Quincey :

De Quincey derives his sense of the picturesque from the lake guide (...) Wordsworth's own poems contained a measure of sentimental associationism from landmarks already familiar to readers of travel books. His repeatedly issued lake guide was replete with the usual references to Gilpin, scenic viewing stations, landscape architecture, and painterly commentary on the visual merits of the area. (...) clearly participating in the picturesque manner of evaluating landscape as though it were painting. In aesthetically assessing the shape of cottage chimneys, depicting lake scenery, and discussing the hazards of mountain climbing, De Quincey likewise calls to mind the valuative and descriptive writing of picturesque travelogue.⁸⁵

C'est en partie parce que les paysages emblématiques du sublime (l'océan, la montagne, un coucher de soleil), ont été réduits à des clichés qu'ils peuvent parfois s'avérer un peu fades, ou en tout cas « pas aussi sublimes » qu'on pourrait l'espérer : « Not so sublime, however, as at first it may be fancied » (XIII « The Pagan Oracles » [variante] 420). Mais envisager la nature comme abstraction, c'est aussi en mettre à distance la matérialité. L'observation des détails est liée à l'enfance, comme les crocus de sa propre petite enfance, ou l'oiseau recueilli par sa petite fille (II C2 « Appendix » 276). Mais le regard adulte, même combiné avec une curiosité réelle, voit toujours l'émergence d'un récit humoristique : De Quincey observe ainsi avec détachement l'intérêt des autres romantiques pour la discipline alors naissante des sciences naturelles⁸⁶, et mentionne, non sans ironie, l'intérêt de Wordsworth pour la géologie : « Professor [Wilson] tells me, that he has since observed him in a solitary place 'smiting the rocks with a pocket-hammer,' which I know not how he will reconcile with a passage in the *Excursion*, rather hard upon that practice » (III « To the Lakers » 163). Il participe lui aussi à une « expédition » de ce type et la raconte dans une note de bas de page sur « The Pagan Oracles » : il s'agit de vérifier, aux côtés de son ami Wilson, s'il existe un fondement scientifique à l'expression latine « fluctus decumanus », en comptant les vagues pour voir si en effet la dixième vague est plus haute, ou plus large, ou plus puissante, que les autres.

L'anecdote est introduite d'une manière très complexe, au moyen de quatre notes de bas de pages très longues et imbriquées les unes dans les autres comme

⁸⁵ CAFARELLI, Annette Wheeler. *Prose in the Age of Poets*, op. cit., 181.

⁸⁶ « a notable interest in the physical sciences ». OERLEMANS, Onno. *Romanticism and the Materiality of Nature*, op. cit., 3.

des poupées russes, dans une succession de digressions, et avec humour. De Quincey se lance dans une avalanche de questions dans une tentative d'envisager la question sous tous les angles : faut-il y voir un fonctionnement mimétique ? Le texte reproduirait l'afflux ininterrompu des vagues, et la difficulté de l'esprit à s'emparer de ce matériau mouvant. De Quincey finit par suggérer l'absurdité qu'il y a à chercher un fondement scientifique à une expression imagée en mentionnant le problème de Cambridge : « Given the captain's name, and the price of his knee-buckles, to determine the latitude of the ship » (XIII « Pagan Oracles » [variante] 418)⁸⁷. Un tel non-sens est tout à fait à son goût ; en revanche, les formulations sont en général plus longues, et il est caractéristique que De Quincey pose la question du nom plutôt que de l'âge du capitaine, et introduise une variable d'ordre financier. Il introduit ensuite un nouveau décalage en déplaçant l'expérience sur les berges d'un lac en guise de plage.

En même temps, la démarche scientifique se trouve validée par la compétence de Wilson d'une part, et d'autre part par une expérience similaire, la vérification cette fois d'une expression de Shakespeare, dont la vérité scientifique avait pu être confirmée : « We had, in Westmorland, learned experimentally that Shakespeare is right, in describing the toad as *venomous*. Venomous it is, to the small extent of diluted nitric acid in burning and discolouring the skin » (XIII « Pagan Oracles » [variante] 418). En comptant les vagues, De Quincey et Wilson se livrent à un jeu tout de même susceptible d'un résultat sérieux, et le premier justifie rationnellement le choix des rives d'un lac par la naissance de vagues « *respectables* » par mauvais temps. Pour Eric Dayre, le but de leur quête est clair : « les deux amis sont, métaphoriquement et nostalgiquement, en quête de la définition du sublime » incarné par la « vague décumène », la dixième vague⁸⁸. Cette expression latine se rapporte au sublime de Longin, plus quantitatif que qualitatif ; De Quincey l'utilise lui-même pour désigner les temps forts de l'histoire, comme

⁸⁷ En français comme en anglais, « l'âge du capitaine » est proverbial et on en trouve de nombreuses variantes. Comme l'explique le docteur Mops, « Il existe de nombreuses énigmes se terminant par cette question devenue célèbre : « quel est l'âge du capitaine ? » En général, celles-ci proposent de nombreuses informations qui, au bout du compte, ne permettent pas de répondre à la question. La plus célèbre est celle que Gustave Flaubert proposait en 1843 à sa sœur Caroline » (*L'encyclopédie des énigmes*. Paris : Micro Application, 2008, 8). De son côté, De Quincey évoque le « célèbre » problème de Cambridge en 1842. La ville était alors célèbre en matière de recherche scientifique et notamment mathématique, grâce à l'important travail, y compris de vulgarisation, de la société Board of Longitude jusqu'en 1828, et du *Cambridge Mathematical Journal* (1837-1870).

⁸⁸ DAYRE, Eric. « Thomas De Quincey : la mer n'est pourtant pas aussi sublime qu'on pourrait d'abord se l'imaginer... ». *Poésie* 54 (1990) : 26.

l'évangélisation de l'empire romain dans « Pagan Oracles », ou encore l'apparition en Angleterre d'un Thomas Browne.

La quête de la matérialité littéraire d'une expression imagée est bien sûr vouée à l'échec, mais c'est seulement dans la troisième note⁸⁹ que De Quincey nous donne le résultat de ses observations et cite un article de Charles Lamb, dans lequel un voyageur découvre que la mer ne correspond pas à ce qu'il avait imaginé au cours de ses lectures, et surtout que ce spectacle ne suscite pas en lui le sentiment du sublime⁹⁰. Ce décalage est à mettre en relation avec le ton de la note : le mélange de sérieux et de recul humoristique introduit une note d'ironie « instable » et indique un sentiment de malaise. Ce n'est pas seulement une expression latine qui est prise en défaut. Pour De Quincey, l'expérience conclut à l'absence du sublime ; l'annonce au lecteur en est clairement reléguée à la marge du discours (une digression dans une note dans une note), et se fait sous couvert de l'autorité de Lamb.

Pour justifier ce défaut de sublimité, De Quincey fait une analyse rationnelle de la manière dont l'esprit appréhende la mer ; il met en avant les limites de la perspective humaine, qui fragmente le réel :

all that he saw, or should reasonably have hoped to see, was a beggarly section, a fraction of the whole concern; and even for that fraction, the very station of dry land, *from* which he viewed it, reminded him that the ocean was anything but boundless. The ocean pretended to hem in mighty continents but the naked truth was – that *they* hemmed in *him*. (XIII « Pagan Oracles » [variante] 420)

Cette fragmentation est omniprésente dans le court texte de De Quincey : fragmentation de la mer d'abord, divisée en vagues dénombrables, puis en « fractions » encerclées par les terres, puis en plusieurs lacs ; cette logique de réduction pourrait fournir une métaphore du mouvement historique de décadence générale. On observe également une fragmentation du récit, interrompu par les digressions et les notes de bas de page successives. Enfin, la quête de Wilson et De Quincey reproduit le morcellement du sublime par l'esprit du touriste déçu, mais également par la démarche scientifique de l'époque ; de la même façon, la science moderne a mesuré les étoiles, et en les classant dans des catégories en fonction de leur taille et de leur couleur, c'est métaphoriquement l'infini qui se trouve mesuré, délimité, et disparaît. Le texte conclut sur la fragmentation du sublime romantique

⁸⁹ Troisième dans l'ordre de lecture ; dans l'ordre de l'écriture, l'échec est évoqué en fin de deuxième note, mais comme la note suivante porte sur le début de la deuxième elle est destinée à être lue avant.

⁹⁰ Cette note a été ajoutée par De Quincey à l'occasion de ses œuvres complètes (l'édition Hogg : *Selections Grave and Gay*), rassemblées en 1853 sur la base de l'édition américaine de 1852 (Tickner and Fields).

incarné par Wordsworth, dont les révisions malheureuses sont comparables à une dissection de son œuvre, car il gâche l'ensemble pour s'être fixé sur un minuscule détail :

By altering the word *lake* to *mere*, he greatly deteriorated the effect: as he partly perceived himself. Why then had he done it? Simply because amongst the dramatic writers of Shakespeare's era the phrase *Lady of the Lake* had received a slang meaning (...) vanished for two entire centuries. So weak was William Wordsworth's reason for this, as for many another tampering with his own text (XIII « Pagan Oracles » [variante] 421)

La description minutieuse des vagues par De Quincey apporte le contrepoint antagoniste à ses évocations d'une nature abstraite. Une fois de plus, l'écriture de De Quincey suit la « loi de l'antagonisme » qui l'enferme dans une dualité, et le pousse à vouloir choisir toujours entre deux extrêmes. Le point de vue globalisant, qui permet l'expérience du sublime, est aussi inévitablement abstrait : « types and characters of the Infinite » (II C1 72 / C2 262). L'océan redevient sublime quand il est observé à distance, comme c'est le cas dans la rêverie de la Baie de Liverpool : « The ocean, in everlasting but gentle agitation, and brooded over by a dove-like calm, might not unfitly typify the mind » (II C1 51 / C2 228). Comme l'observait déjà Virginia Woolf, toutes les meilleures descriptions de De Quincey possèdent cette caractéristique, au point que certains personnages ressemblent à des allégories :

his power lay in suggesting large and generalized visions ; landscapes in which nothing is seen in detail ; faces without features; the stillness of midnight or summer; the tumult and trepidation of flying multitudes; anguish that for ever falls and rises and casts its arms upward in despair.⁹¹

A l'opposé de cette perspective, on trouve l'observation du détail, donc un point de vue fragmenté, la dissection qui dissout le sublime, dont on ne ressent que l'absence : « emptiness and aerial mockeries ». Dès que De Quincey s'éloigne d'une perspective globale, il penche vers le comique : « Even lightning is sometimes a failure : Niagara has horrible faults; and Mont Blanc might be improved in a century of chiselling from judicious artists. Such are the works of blind elements, which (poor things!) cannot improve by experience » (XV « The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage » 314).

De la même façon, d'autres spectacles de la nature suscitent soit une admiration abstraite, soit des remarques humoristiques, qu'elles portent sur la

⁹¹ WOOLF, Virginia. « De Quincey's Autobiography ». *Collected Essays by Virginia Woolf*. London: Hogarth Press, 1967, 3.

sécurité qu'on y trouve contre les officiers de police et les fâcheux de toute sorte, ou sur la douceur de la faune locale : « if you are in quest of some certain escape from Philistines of whatsoever class – sheriff-officers, bores, no matter what – the surest refuge is to be found amongst hedgerows and fields, amongst cows and sheep » (II C2 162), « There are, as perhaps the reader knows by experience, no jaguars in Wales – nor pumas – nor anacondas – nor (generally speaking) any Thugs. (...) little Brahminical-looking cows (...) [their] feminine mind » (II C2 181). De Quincey aime aussi l'anecdote du coucher de soleil sifflé par des amateurs déçus, alors même qu'il conçoit ce moment comme le plus beau des spectacles :

Call for the grandest of all earthly spectacles, what is *that*? It is the sun going to his rest. (II C2 153)

The sun, indeed, rose visibly, and not more apparelled in clouds than was desirable; yet so disappointed were they, and so disgusted with the sun in particular, that they unanimously *hissed* him; though, of course, it was useless to cry "Off! Off!" Here, however, the fault was in their erroneous expectations, and not in the sun, who, doubtless, did his best. (XIX AS 113)

L'expérience directe du sublime, à la simple vue du paysage, s'avère presque impossible. L'expérience totalisante n'est possible qu'après une distanciation (distance physique, mais surtout par le biais de l'opium) qui transforme la nature en tableau. La quête du sublime dans la nature conforte donc la supériorité de l'art sur le réel. L'expression latine est un mensonge si on cherche à en faire une application littérale ; elle reste signifiante et pertinente comme signe linguistique : « a strong rhetorical expression ». En revanche elle n'a plus rien à voir avec la vision apaisée de la baie de Liverpool ; elle est à présent associée à un excès de calamités, et des sentiments de persécution, de menace imminente et de prolifération :

False, however, as it may be, this image of the tenth wave furnished the ancients with a strong rhetorical expression for any possible excess in any mode of evil. A fiery heat of persecution, a threatening advance of exterminating war, a sudden and simultaneous rush of calamities (XIII « Pagan Oracles » 421).

L'incarnation du sublime nous ramène alors aux cauchemars de l'opiomane et aux angoisses du romantique londonien. Dans les rêves des *Confessions*, le sublime de l'océan se traduit par l'apparition de centaines de visages à la surface de l'eau, et dont le spectacle « tyrannique » le torture : « the tyranny of the human face (...) the sea appeared paved with innumerable faces, upturned to the heavens ; faces, imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries » (II C1 70 / C2 260).

De Quincey décrit ailleurs le sublime de l'océan comme un rire gratuit, indifférent aux hommes, et pour cette raison même les renvoyant à leur finitude : « like the stars on a frosty night ; (...) the multitudinous laughing of the ocean under the glancing lights of sunbeams, or like a feu-de-joie of fireworks » (III « John Paul Frederick Richter » 25). Il s'agit là d'un sublime doublement distancié et reconstruit, rendu à sa dé-mesure par la double distorsion du rêve et de l'opium. Face à un autre paysage, la montagne, De Quincey remarque que le sublime canonique des sommets vertigineux est plutôt désagréable, et souhaite s'en détourner :

The gorgeous scenery of Borrowdale, the austere sublimities of Wastdalehead, of Langdalehead, or Mardale; these are too oppressive, in their colossal proportions and their utter solitudes, for encouraging a perfectly human interest.

Marc Porée souligne le contraste avec les autres romantiques : « Turning away from sublime alienation, when most of his fellow-writers embrace it, De Quincey distances himself strongly from the artistic cult and the ideological reverence of mountains for their own sake »⁹². Malgré tout, De Quincey ne remet nullement en cause le fait que ce sentiment d'aliénation s'intitule toujours le sublime. Mais on peut se demander si dans « Pagan Oracles », la mise en récit humoristique d'une improbable recherche scientifique du sublime n'a pas pour fonction de désarmer l'expérience du sublime de son potentiel négatif. Comme le démontre Tim Fulford, le sublime romantique est dangereux pour De Quincey⁹³.

3. Le sublime

Si Londres est plus sûrement sublime que la nature, c'est en partie parce qu'elle correspond à une expérience décalée du sublime romantique, dont De Quincey présente une vision extrême : et s'il renouvelle les lieux du sublime en le transposant à la ville, c'est parce qu'il met en avant un malaise que les poètes romantiques laissent seulement transparaître. Le sublime sera abordé ici à travers deux expériences emblématiques et à première vue antagonistes : d'une part le sublime de l'enfance, devant la littérature, au chevet de sa sœur morte, et à l'église ; d'autre part, les cauchemars de l'opiomane. En réalité, les deux expériences nous amènent à une relecture subversive du sublime romantique, dans laquelle le sublime de l'horreur laisse entrevoir l'horreur du sublime.

⁹² POREE, Marc. « More than Mounts the Eye: Coleridge, Byron, De Quincey ». *Anglophonia* 23 (2008): 60.

⁹³ « [Burke's sublime] displacing the self into the apparently chaotic isolation of an endlessly self-mythologizing language (...) re-opens anxieties ... which Wordsworth had worked hard to assuage ». FULFORD, Tim. *Romanticism and Masculinity*. London: Macmillan, 1999, 216.

(1) De la sublimation des souffrances à l'horreur

La vision dans la chambre de sa sœur est déclenchée par le spectacle d'éléments naturels : la vue du ciel et des rayons du soleil, et le bruit du vent. L'expérience de la transcendance se traduit alors par un rêve dans lequel De Quincey enfant s'élève vers Dieu, dans une course sans fin : « I in spirit rose as if on billows (...) and the billows seemed to pursue the throne of God; but *that* also ran before us and fled away continually » (XV SUSP 144). J. Hillis Miller interprète cette scène comme l'expérience d'une solitude absolue (« intense and awful solitude ») : l'impossibilité de communier avec Dieu, ou de sentir sa présence dans le monde⁹⁴. Mais bien que l'enfant poursuive à l'infini le trône de Dieu, la solitude de l'enfant ne signifie pas sa séparation d'avec Dieu ; la répétition de l'adjectif « solitary » induit un sentiment d'identification et d'empathie plutôt que de rupture : « the solitary child (...) the solitary God ». De Quincey choisit de mettre en avant la bienveillance divine : « Rapture of grief, that, being too mighty for a child to sustain, found a happy oblivion in a heaven-born sleep ». La vision a sur l'enfant un effet apaisant, consolant, et De Quincey sous-entend qu'elle est de l'ordre de la révélation mystique, dans une remarque mystérieuse qu'il n'a malheureusement jamais explicitée :

within that sleep didst conceal a dream, whose meaning in after years, when slowly I deciphered, suddenly there flashed upon me new light; and even by the grief of a child (...) were confounded the falsehoods of philosophers. (XV SUSP 144)

Selon David Clarke, ce moment représente donc une première expérience mystique : « an awareness of the deity »⁹⁵. Les visions suivantes, alors que le jeune Thomas est encore entièrement absorbé par son deuil, ont pour thème la réunion imminente entre Dieu et des enfants alités, mourants, dont la souffrance représente sa propre douleur. L'expérience de la transcendance est à nouveau décrite comme sublimation de la douleur, contrairement aux cauchemars de l'opium qui font ressurgir les souffrances passées.

De Quincey oppose lui-même ce qu'il a ressenti au chevet de sa sœur et les sensations causées par l'opium : « it so exactly reversed the operation of opium. Instead of a short interval expanding into a vast one, upon this occasion a long one had contracted into a minute » (*ibid* 145). Dans les visions opiacées, l'expérience de

⁹⁴ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 21-24.

⁹⁵ « Miller's false assessment ... lies in an inadequate understanding of the true meaning of both grief and infinity within De Quincey's dialectical system. » (CLARKE, D. F. « The Function of the Sublime in the Writing of Thomas De Quincey », op. cit., 13).

la transcendance est oppressante et aliénante : elle prend la forme angoissante d'une éternité de souffrance, et provoque un sentiment de désespoir suicidaire : « a sense of eternity and infinity that drove me into an oppression of madness » (II C1 71/ C2 262⁹⁶), « suicidal despondency » II C1 66 / C2 256). De Quincey ne poursuit plus un Dieu solitaire, mais fuit devant les multiples Dieux égyptiens, et les sentiments prédominants sont la détresse et l'horreur : « I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles; and laid, confounded with all unutterable slimy things, among reeds and Nilotic mud » (II C1 71).

De Quincey donne ainsi l'impression d'une fracture chronologique qui instaurerait une dualité, pour reprendre les termes de Blake, entre un sublime « de l'innocence » et un sublime « de l'expérience ». Le Paradis de l'enfance correspond à une proximité avec la nature, avec quelques moments de communion (comme en témoigne son intuition d'une signification pathétique des crocus, même si à l'époque il ne la comprend pas). C'est aussi un temps d'avant les dualités et contradictions internes, quand De Quincey savait qui il était, et qu'il était sûr de son intégrité mentale : « my perfect mind » (XV SUSP 145). La rupture de la chronologie dans les *Confessions* accompagne le surgissement d'une nouvelle phase de la vie de De Quincey, et le sublime d'après la Chute dans l'enfer de l'opium, qui évoquera par la suite presque systématiquement l'horreur : « a colossal form of impassioned horror » (XVI « The Vision of Sudden Death » EMC 430).

En réalité, cette dualité est présente dans chacune des deux expériences du sublime. D'une part, les plaisirs de l'opium mènent aussi à l'apaisement. Les cauchemars trouvent leur contrepoint dans la rêverie de la Baie de Liverpool et le récit de la première prise d'opium : « what a revulsion! what an upheaving (...) an apocalypse of the world (...) the abyss of divine enjoyment » (II C1 43 / C2 218). L'opium est décrit comme un accès à la transcendance, une expérience quasi mystique. L'influence de l'opium se conjugue également à la sublimation de l'art et la renforce. Il est vrai que les visions cauchemardesques s'avèrent plus créatives que les moments de contemplation bienheureuse, finalement stériles ; et que cette positivité est précaire et ambivalente. L'opium propose une alternative à la frénésie des activités humaines qui ressemble à la mort (« the peace which is in the grave (...) infinite repose » II C1 51 / C2 228). Les moments d'harmonie, rares et précieux, sont aussi fragiles ; ils disparaissent avec l'accoutumance, et la promesse de repos

⁹⁶ L'édition de 1856 adopte cette variante : « a killing sense of eternity and infinity ».

se mue alors en tourments interminables et répétitifs, comme dans le tableau de Piranèse :

Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceive it come to a sudden abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who had reached the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, that his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, but this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld: and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: on so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall. (II C1 68 / C2 259)

D'autre part, le sublime de l'enfance aboutit lui aussi à des sentiments suicidaires : l'enfant parvient à un apaisement ambivalent grâce à la contemplation de sa propre mort, exprimée par le biais de cette citation de *The Excursion* : « the sublime attractions of the grave » (XV SUSP 156. *The Excursion* Book IV « Despondency Corrected » 238). L'expérience précoce du sublime est inextricablement liée à l'extrême souffrance du deuil : « the deep deep tragedies of infancy » (XV SUSP 176). Le sublime devient la marque de l'intensité des traumatismes de l'enfance, et donc de leur permanence. De Quincey classe d'ailleurs le chagrin parmi les passions exaltantes « thou exaltest to the clouds » (XV SUSP 147). Il crée ensuite une mythologie de la souffrance, autour de la trinité des trois Sœurs du Chagrin : « Our Ladies of Sorrow » (XV SUSP 177). Ces visions ne sont venues que bien plus tard, à Oxford, mais elles fournissent une allégorie qui donne sens à l'enfance. Les *Confessions* célébraient la religion de l'opium ; dans « Suspiria de Profundis » s'opère un glissement, par lequel l'opium devient le révélateur d'un nouveau culte, ou plutôt d'une mystique de la souffrance, avec sa divinité, Levana, la déesse romaine chargée de l'éducation, ses intercesseurs qui forment une trinité (« The Sisters of Sorrow »), et même une période d'initiation : « the calamities of my noviciate in London » (II C1 39 / C2 214). De Quincey a fini par acquérir la certitude que la souffrance est en elle-même un accès à la transcendance : « I am certain of this, viz, that misery is the talisman by which man communicates with the world outside of our fleshly world »⁹⁷. L'excès de chagrin à la

⁹⁷ *De Quincey's Works*. Ed. Hogg. Vol. 2, 244.

mort de sa sœur a transformé le rêve en voyage initiatique, donnant accès au mystère de la vie et la mort :

the terrific grief which I passed through drove a shaft for me into the worlds of death and darkness which never again closed, and through which it might be said that I ascended and descended at will, according to the temper of my spirits. (XV SUSP 134)

Enfin, à travers la littérature, le sublime de l'enfance contient déjà les premières traces du sublime de l'horreur. De Quincey raconte qu'il a été initié au sublime à travers l'histoire d'Esopé, esclave émancipé et fabuliste, à qui les Athéniens auraient dressé une statue. Cette forme particulière, le sublime « moral » (« the morally sublime »), constitue une involution (*involute*) du sublime qui peut se résumer en un seul mot : « Pariah ». Pour De Quincey, ce nom a une résonance particulièrement forte et incarne un mélange paradoxal d'humiliation et de grandeur. Bien avant l'épreuve du deuil, dès la première confrontation, le sublime contient donc un élément impur, qui nous tire vers l'abîme, et nécessite d'être contrebalancé par une impression de grandeur ; en conséquence, l'esprit humain fait très tôt cette expérience éprouvante d'être tiraillé entre deux extrêmes :

This sublimity originated in the awful chasm, in the abyss that no eye could bridge, between the pollution of slavery (...) this unutterable degradation and the starry altitude of (...) his everlasting statue (...) to the emancipated man (...) to the regenerated slave. (XVII SFC VI 129)

(2) Les origines romantiques du lien entre sublime et horreur

David Clarke évoque l'horreur comme un des thèmes constitutifs du sublime dès le XVIII^e siècle :

Aestheticians of the eighteenth century, such as Dennis, Addison and Burke, grouped feelings of terror, ecstasy, horror, or experiences of vast, gloomy landscapes, within the general concept of the sublime, and the Romantics continued just this association.⁹⁸

L'horreur est en effet mentionnée par Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, où il parle d'une « horreur délicate » (« delightful horror »)⁹⁹. Burke évoque aussi le « sublime sombre » : selon le début de la deuxième partie de *Philosophical Enquiry*, l'obscurité foncière d'une vision atteste son caractère sublime. L'esthétique de l'horreur n'est donc pas une innovation de la part de De Quincey. Southey a écrit en 1791 un poème intitulé

⁹⁸ CLARKE, David Fisher. « The Function of the Sublime in the Writing of Thomas De Quincey », *op. cit.*, 5.

⁹⁹ BURKE, Edmund. *Philosophical Enquiry*, *op. cit.*, Part II Section VIII, 67.

« To Horror », dans la veine gothique, auquel De Quincey fait allusion dans son Journal (I « Diary » 182). Surtout, aussi surprenant que cela paraisse au premier abord, on peut même retracer, une fois de plus, l'influence de Wordsworth. En effet, Florence Gaillet de Chezelles cite un essai inachevé du poète, « The sublime and the Beautiful », dans lequel on voit une origine possible pour le sublime négatif (il n'est pas déraisonnable de supposer que le sujet a pu être abordé au cours de conversations entre De Quincey et le poète) :

Power awakens the sublime either when it rouses us to a sympathetic energy and calls upon the mind to grasp at something towards which it can make approaches but which it is incapable of attaining – yet so that it participates [in the] force which is acting upon it; or, secondly, by producing *a humiliation or prostration of the mind* before some external agency which it presumes not to make an effort to participate, but is absorbed in the contemplation of the might in the external power,&, as far as it has any consciousness of itself, its grandeur subsists in the naked fact of being conscious of external power at once awful and immeasurable; so that, in both cases, the head and the front of the sensation is intense unity. (je souligne)¹⁰⁰

John Beer retrace lui aussi l'influence d'un sublime ambivalent chez Wordsworth, reposant soit sur une vision lumineuse, soit sur une expérience négative :

Wordsworth's most directly communicable experience (...) seemed to take place at night, rather as if the nearest approach to total pathos or sublimity lay in negative experience – a dark pathos, a dark sublime. (...) These emblems of a dark sublime were, in one interpretation, negative images of a sun-like harmonious vision linking all human beings.¹⁰¹

Cependant, ce que De Quincey nomme le « dark sublime » ne correspond pas encore au sublime de l'horreur. C'est une sous-catégorie du sublime qui renvoie à un mystère impénétrable, empreint de terreur car compris de Dieu seul, ainsi que l'appréhendait déjà De Quincey dans son Journal d'adolescent (« shrouded in mystery – supernatural – like the “ancient mariner” – *awfully* sublime » I « Diary » 26), ou requérant des capacités divines pour le déchiffrer, comme celles attribuées au magicien dans le conte d'Aladin :

The pulses of the heart, the motions of the will, the phantoms of the brain, must repeat themselves in secret hieroglyphics uttered by the flying footsteps; the inarticulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys – have their own grammar

¹⁰⁰ « [The Sublime and the Beautiful] ». *Prose Works of William Wordsworth, op. cit.*, 354.

GAILLET DE CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la marche, op. cit.*, 98-99.

¹⁰¹ BEER, John. « De Quincey and the Dark Sublime: the Wordsworth-Coleridge Ethos », *op. cit.*, 185.

and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest. (...) dark sublimity (...) to be deciphered (...) the *dark* sublime (...) rested upon dim abstractions (XVII SFC VI 131-2).

On peut enfin retracer l'influence de Wordsworth dans le nom des « sœurs du chagrin », peut-être été inspiré par *The Prelude* : « funereal flowers (...) / From formal gardens of the lady Sorrow ». Mais la tristesse évoquée par Wordsworth est paisible ; elle est liée à la mémoire, et le chagrin passé devient source de plaisir : « Dejection taken up for pleasure's sake », une simple illustration qui contribue au plaisir de la méditation : « sweeten many a meditative hour » (*The Prelude* VI 551-555). On est loin du désespoir et de la tentation du suicide décrits par De Quincey à la perte de sa sœur. De Quincey ne recherche pas le sublime comme une simple consolation, même si la sublimation de sa souffrance aide à la supporter ; mais c'est l'excès de souffrance qui est la source du sublime, en même temps que l'assurance de sa loyauté envers sa sœur disparue, et assurément De Quincey ne souhaite pas la voir disparaître.

(3) Une réappropriation subversive

L'originalité de De Quincey vient de ce qu'il conserve toute la force du sentiment sublimé : l'horreur des visions d'opium n'a vraiment rien de délicieux, et pourtant elle se conjugue à une indéniable qualité esthétique du rêve. Les visions suscitent donc à la fois un rejet viscéral et une fascination irrésistible : « I stood loathing and fascinated » (II C1 71 / C2 262). C'est ainsi que les visions de l'opiomane sont si somptueuses que De Quincey se refuse à les appeler des cauchemars : « a theatre seemed suddenly opened and lighted up within my brains, which presented nightly spectacles with more than earthly splendour » (II C1 66 / C2 255-56). La dimension esthétique est tellement prépondérante qu'il persiste à conseiller l'opium aux aspirants rêveurs, au cœur même du récit de ses cauchemars et des souffrances indicibles qu'ils suscitent : « [Dryden and Fuseli] thought proper to eat raw meat for the sake of obtaining splendid dreams : how much better for such a purpose to have eaten opium » (II C1 69 / C2 260). Même quand ils suscitent en lui horreur et dégoût, ces rêves restent un privilège et une marque d'élection : « to dream more splendidly than others » (XV SUSP 131). La contemplation devient plaisir de l'écriture quand De Quincey retranscrit ses rêves dans sa prose passionnée et élaborée, pour laquelle il n'hésite pas à réclamer le statut d'art.

Si l'expérience du sublime chez De Quincey peut donc être considérée comme une version subversive du sublime romantique, ce n'est pas à cause du rôle de l'opium. Certes, la cause principale des cauchemars sublimes est une drogue, un artifice (mais, encore une fois, pour De Quincey, l'opium n'est pas nécessairement artificiel). Mais le sublime de l'horreur n'est pas conditionné, loin de là, par les effets de la drogue, l'addiction ou le manque. De Quincey pousse à ses limites le potentiel douloureux et destructeur du sublime romantique, que ses contemporains ne font qu'effleurer : comme un négatif photographique, il dessine un versant sombre du sublime romantique. Les romantiques rêvent d'accéder à l'éternité, comme le dit Andrew Bennet : « the poem and therefore the poet, inscribed in language, will survive »¹⁰². De Quincey y parvient grâce aux rêves d'opium : « the vast expansion of time; I sometimes seemed to have lived for 70 or 100 years in one night » (II C1 67/ C2 256). C'est une éternité de souffrances, un enfer, mais De Quincey n'utilise jamais ce mot ; dans « The Sphinx's Riddle », il invente une périphrase qui contient toute l'ambivalence de sa position : « wilderness of pariah eternities » (XVII « The Sphinx's Riddle » 22).

Le sublime de l'horreur, entrevu dès l'enfance et ressenti pleinement dans les cauchemars de l'opium, culmine avec une véritable fascination pour la souffrance et pour le Mal, ou plutôt, le mystère du Mal. Dans « System of the Heavens As Revealed by Lord Rosse's Telescope », De Quincey exalte une vision de Satan vue dans la nébuleuse d'Orion, créant une esthétique du mal :

there *is* a dreadful cartoon (...) from the frost and the eternities of death. (...) Milton's "incestuous mother" (...) the same expression of power in the detestable phantom, the same rebellion in the attitude, the same pomp of malice in the features to a universe seasoned for its assaults. (XV « System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescope » 403-4)

Le sublime du mal n'est pas nommé comme tel : il est seulement mis en œuvre dans divers textes. Peut-on y voir un aboutissement logique, une forme d'ultime refuge, ou encore un symptôme de crise du sublime romantique ? La nature a perdu son mystère sous les assauts du progrès scientifique, qui dissèque même les arcs-en-ciel ; la nature humaine conserve le sien, notamment l'origine du péché : le mal récupérerait donc le potentiel de sublimité que la nature a perdu. La référence à Milton est elle-même éminemment romantique ; reprise ici à Burke, qui pensait que la description de la Mort par Milton était « sublime au dernier degré », elle

¹⁰² BENNETT, Andrew. *Romantic Poets and the Culture of Posterity*, op. cit., 4.

correspond à la lecture romantique de *Paradise Lost* par Hazlitt, Shelley ou Byron : « the notion that Satan is the 'hero' of *Paradise Lost* (...) The romantic advocacy of the devil (...) assumes an identification with Satan as the creature most 'like us' », et interroge donc déjà le lien entre esthétique et morale¹⁰³. Comble du paradoxe, le péché, c'est-à-dire la séparation d'avec Dieu, devient le symbole du sublime, qui permet de faire l'expérience soit de la transcendance (réunification), soit de l'immanence divine (à travers une communion avec la Nature). On peut même se demander si le grand mystère existentiel du mal (sous la forme chrétienne du péché] n'est pas la source de toute forme de sublime :

Yes: I affirm that there is no form through which the Infinite reveals itself in a sense comprehensible by man and adequate to man; positively none that there is no sublime agency which *compresses* the human mind from infancy so as to mingle with the moments of its growth, positively none but has been in its whole origin – in every part – and exclusively developed out of that tremendous mystery which lurks under the name of sin. (...) all projections – derivations or counterpositions – from the obscure idea of Sin. (XX [Undatable Manuscripts in Various Libraries] 421-22)

Malgré l'apothéose de la découverte de l'opium et de la baie de Liverpool, le sublime chez De Quincey est finalement presque toujours négatif. Même dans *Walladmor*, où l'omniprésence du sublime tient de la parodie, le sentiment du sublime tire le héros vers le bas, vers l'abîme, comme l'explique Patrick Bridgwater : « It is mostly the sublime of terror that is invoked, for De Quincey draws attention less to the awe-inspiring peaks than to the life-threatening ravines and chasms that complement them »¹⁰⁴; ces paysages font bien sûr écho aux interminables descentes dans les abîmes mentaux de l'opium. Alors que le sublime est censé être une expérience exaltante, chez De Quincey il est déprimant, et prend la forme de cauchemars qui rendent la seule perspective du sommeil terrifiante : « And I awoke in struggles, and cried aloud : – "I will sleep no more!" » (II C1 74 / C2 264)¹⁰⁵. Le sublime est issu des ténèbres ; il n'offre pas mais impose, de force, une « sombre » révélation, tandis que l'infini se trouve dans l'abîme et non en hauteur : une image qui évoque davantage l'inconscient (on présente d'ailleurs parfois De Quincey comme un précurseur de Freud) qu'une révélation de la transcendance.

¹⁰³ TROTT, Nicola. « Milton and the Romantics ». Wu, *op. cit.*, 526.

¹⁰⁴ BRIDGWATER, Patrick. *De Quincey's Gothic masquerade*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2004, 126.

¹⁰⁵ Ces mots évoquent bien sûr Macbeth, mais ils sont également repris par Wordsworth dans *The Prelude* : « And in this way I wrought upon myself, / until I seemed to hear a voice that cried, / To the whole city, 'Sleep no more' » (*The Prelude* Book X 85-87).

L'exaltation de l'esprit a nécessairement une dimension ambiguë, comme si elle devait toujours être entachée de souffrance : « raptures are modes of *troubled* pleasure » (XVII SFC « Introductory Letter and First Part » 71) ; « the rapture of life (...) does not arise, unless (...) by the confluence of the mighty and terrific discords with the subtle concords », « without a basis of the dreadful there is no perfect rapture » (XV SUSP 188-189). Ainsi, alors même qu'il décrit l'esprit humain comme une merveilleuse machine à rêve dans la Préface de « *Suspiria de Profundis* », ses images laissent transparaître malgré lui une vague menace :

the power of dreaming (...) The machinery for dreaming planted in the human brain (...) in alliance with the mystery of darkness, is the one great tube through which man communicates with the shadowy. And the dreaming organ (...) compose the magnificent apparatus which forces the infinite into the chambers of a human brain, and throws dark reflections from eternities below all life upon the mirrors of the sleeping mind. (XV SUSP 130)

Un autre exemple significatif est un récit traduit de Jean-Paul Richter et dont De Quincey loue le sublime ; on y découvre la détresse d'un esprit humain confronté à la révélation insoutenable de l'infini :

'the spirit of man aches with this infinity. Insufferable is the glory of God. Let me lie down in the grave from the persecutions of the infinite; for end, I see, there is none'. (...) 'End is there none to the universe of God? Lo! also there is no Beginning.' (XV « System of the Heavens » 417)

Cette image de persécution est la même que celle des cauchemars, qui sont comparés aux Euménides qui hantent Oreste ; à nouveau elle n'est pas cantonnée à l'influence de l'opium, on la retrouve comme outil des Sœurs du Chagrin : « to plague his heart ». Non seulement l'Idéal ne peut être atteint, mais l'homme ordinaire est finalement amené à le fuir quand il se manifeste, à moins que la manifestation divine elle-même ne se dérobe pour le protéger, comme dans sa vision enfantine : « the throne of God (...) fled away continually ». On peut y voir une référence à la mythologie grecque : une des maîtresses de Zeus souhaita le voir dans toute sa gloire et en périt foudroyée ; De Quincey évoque dans le même sens la terreur respectueuse que suscitait en lui l'idée de rencontrer Wordsworth, et l'idée de Coleridge selon laquelle la rencontre d'un fantôme serait fatale (XI LR 49). Le sublime est aussi décrit comme une expérience chaotique susceptible de rendre fou : « my agitation was infinite – my mind tossed – and surged with the ocean » (II C1 70)

/ C2 260¹⁰⁶). Le simple désir d'atteindre le sublime peut rendre fou, et une image du sublime mathématique serait la prolifération de livres et d'hommes qui rend fou celui qui désirerait tout connaître : « downright midsummer madness (...) the usurpation and despotism of one feeling (...) disease » (III Letters: « On Languages » 65).

En fin de compte, le sublime suscite en soi une sensation d'aliénation¹⁰⁷. L'horreur n'est donc jamais loin du sublime, elle y est constamment présente en filigrane. Le sublime suscite toujours la révolte de l'esprit, qui se débat vainement pour contenir ce qui est plus grand que lui et menace de le détruire : « revelations of glory insufferable ». Si bien que Tyson retrace dans les *Confessions* le désir d'échapper au sublime : « a tactical escape from the force of the sublime »¹⁰⁸. Si De Quincey privilégie et magnifie le sublime romantique de l'horreur, ce n'est donc pas par désir de subversion, mais bien parce que pour lui, l'expérience du sublime est par essence une souffrance. Ainsi, plus l'artiste est proche de son idéal, plus il souffre du débordement de son esprit, ce qui rend le processus créatif douloureux, voire insupportable : « the whole economy of the dreaming faculty had been convulsed beyond all precedents on record », « the great burdens of man's impassioned creations » (XV SUSP 169, 178).

De Quincey associe à plusieurs reprises créativité et opium. Il affirme dans « *Suspiria de Profundis* » que ce sont les souffrances de l'enfance, et particulièrement la mort de sa sœur, qui font de lui un visionnaire, c'est-à-dire un artiste ; d'après les *Confessions*, ce sont ensuite ces mêmes souffrances qui sont revenues le hanter et l'ont fait basculer dans la consommation quotidienne d'opium. D'où l'impossibilité où il se trouve de dissocier le sublime et ses visions somptueuses, des souffrances de l'addiction ; et son incapacité à établir si l'opium est plutôt un allié ou un ennemi dans son travail de composition : s'il admet que l'excès d'opium le rend incapable d'écrire, pour autant le recours à l'opium lui semble parfois la seule façon de rassembler assez d'énergie pour écrire. Mais en fin de compte, ces sentiments ambivalents sont pour De Quincey une façon de se détourner, et de détourner le lecteur (et le critique moderne, parfois tenté de tout

¹⁰⁶ Variante C2 : « infinite was my agitation ; my mind tossed, as it seemed, upon the billowy ocean, and weltered upon the weltering waves. »

¹⁰⁷ William Barrett cite le sentiment d'« aliénation cosmique » chez Pascal décrivant une sensation de vertige similaire : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». BARRETT, William. *The Death of the Soul*. Oxford: Oxford University Press, 1987, 8.

¹⁰⁸ TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism », *op. cit.*, 217.

expliquer par l'opium) du véritable problème, qui est la souffrance inhérente à toute création.

Un symptôme révélateur est le silence sur les souffrances similaires de Wordsworth. Ce silence contraste avec ses plaintes répétées quant à l'état de ses nerfs (« nervous complaint »), par lequel De Quincey explique et excuse ses défaillances vis-à-vis des lecteurs, des éditeurs et de ses propres ambitions d'auteur. L'extrême sensibilité de De Quincey au caractère aliénant du sublime est sans doute exacerbée par la maladie nerveuse dont il se plaint et qui, si on peut soupçonner qu'elle est une excuse commode, explique sans doute aussi une souffrance physique qu'il dit suscitée par tout effort intellectuel intense : « cruel exertion (...) at a moment of sickening misery » (II C2 101). On peut supposer que l'addiction à l'opium s'adresse autant à cette hypersensibilité qu'à ses souffrances physiques : mentalement aussi, De Quincey éprouve le besoin de s'anesthésier. Lorsque la souffrance devient insurmontable, il lui semble alors impossible de rétablir la communication avec sa famille ou son lecteur. Devant un échec prévisible malgré des efforts qui lui semblent inhumains, De Quincey désespère et renonce à toute tentative de se faire comprendre ou simplement entendre : « I attempt no description of this combat, knowing the unintelligibility and repulsiveness of all attempts to communicate the Incommunicable » (II C2 101). Il en donne deux exemples, l'un à 17 ans, l'autre à un âge avancé ; l'un concernant une mère distante et peu compréhensive, l'autre ses filles, dont il était très proche ; mais qui expriment finalement le même renoncement :

I felt that the situation was one without hope; a solitary word, which I attempted to mould upon my lips, died away into a sigh; and passively I acquiesced in the apparent confession spread through all the appearances (II C2 170).

No purpose could be answered by my vainly endeavouring to make intelligible for my daughters what I cannot make intelligible for myself – the indecipherable horror that night and day broods over my nervous system. (...) They interpret the case so far as it is known to them by any practical result of my delay or my neglect, as indolence or caprice or distracting occupation. At the worst they put it down amongst my foibles, for which I am sure they find filial excuses.¹⁰⁹

Dans un autre moment de découragement, il suggère même que tout ce qu'il pourrait dire n'est qu'une rhétorique impuissante à faire comprendre ce qu'il ressent, et s'interrompt : « Oh, dreadful : by degrees infinitely worse than leprosy – than – But

¹⁰⁹ Lettre à Miss Mitford. *Thomas De Quincey: his Life and Writing*. H.A. Page, *op. cit.*, vol. I, 340.

oh, what signifies the rhetoric of a case so sad »¹¹⁰. Ce qui est à craindre, c'est bien que ses explications ne soient pour son interlocuteur que des mots, peut-être pas vides de sens, mais abstraits, dévitalisés, impuissants à transmettre la signification profonde de son expérience : « to him the suffering from biliousness must have been a mere word » (II C2 142). La seule possibilité serait de faire revivre à ses proches, et par extension à ses lecteurs, exactement ce qu'il a lui-même vécu, car seul un vécu identique permet la compréhension d'une expérience intime : « if through one half-minute she could realise in one deadly experience the suffering with which I had fought (...) she would have uttered a rapturous absolution » (II C2 170). De Quincey rêve d'une empathie absolue. On pourra tout de même objecter que, même dans ce cas, l'indicible resterait non-dit : le sublime se vivrait, il ne s'écrit toujours pas. Le langage est impuissant à tout dire :

what are words to thoughts? Every word has a thought corresponding to it (...) But every thought has *not* a word corresponding to it: so that the thoughts may outrun the words by many a thousand counters. In a developed nature they do so. (édition Masson, volume 11, « Lord Carlyle on Pope », 80-81)

Régier commente : « This rich passage suggests that there are thoughts that lie too deep for words »¹¹¹.

La créativité chez De Quincey est donc à la fois irrépressible et incompatible avec tout épanouissement. Seul un fragment manuscrit témoigne de la mystérieuse souffrance dont De Quincey n'a jamais fait l'aveu à ses lecteurs : « My writing in The Gazette – 1st taught me – and by means of a painful burthen – and sense of power more than I liked to call forth with ease – my real power » (XV [Fragments, 1844] 452). Parfois il refuse le fardeau du créateur, et esquive la représentation : « *aporreta* (...) things not utterable in human language or to human ears – things ineffable – things to be whispered – things to dream of, not to tell » (XVIII « Hurried Notice of Indian Affairs » 162)¹¹². M. Blanchot décrit la même expérience d'exaltation destructrice chez Rousseau, Artaud, et Virginia Woolf dont il cite ces mots : « écrire est le désespoir même »¹¹³.

Quelle peut alors être la place du Poète Prophète, et plus généralement de tout écrivain et de l'imagination ? De Quincey pousse ici vers un extrême

¹¹⁰ Thomas De Quincey: *His Life and Writings*. H. A. Page, *op. cit.*, vol. I, 329.

¹¹¹ REGIER, Alexander. *Fracture and Fragmentation in British Romanticism*, *op. cit.*, 148.

¹¹² *to aporetton* = secret interdit. D'après Coleridge : « *to dream of, not to tell* », dans « Christabel » 263.

¹¹³ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, *op. cit.*, 143.

autodestructeur le mythe romantique de la création et ses symboles : la figure du génie prédestiné, celle du poète inspiré, et l'idée d'une création naturelle. Comme pour les autres grands thèmes romantiques, la remise en cause du credo canonique ne se déclare pas ouvertement : elle transparaît, insensiblement, en creux, dans les failles du Romantisme.

4. Une création destructrice

(1) génie et prédestination du poète inspiré

Comme Wordsworth dans *The Prelude* (« singled out / (...) for holy services » livre 1, v. 53-54) De Quincey est capable de faire l'expérience du sublime parce qu'il fait partie des élus : il est prédestiné à l'art, grâce à une sensibilité hors du commun et sa précocité intellectuelle. Mais à l'inverse de Wordsworth, cette élection le voue également au malheur et à la souffrance :

Minds that are impassioned on a more colossal scale than ordinary, deeper in their vibrations, and more extensive in the scale of their vibrations (...) will tremble to greater depths from a fearful convulsion (XV SUSP [note] 163).

Upon me, as upon others scattered thinly by tens and twenties over every thousand years, fell too powerfully and too early the vision of life. (XV SUSP 188)

En suggérant que le don provient d'une révélation terrible, traumatique, De Quincey esquisse l'envers, ou encore une fois le négatif, de la vision wordsworthienne dans *The Prelude* :

I had felt
Too forcibly, too early in my life,
Visitings of imaginative power
For this to last: I shook the habit off
Entirely and for ever, and again
In Nature's presence stood, as I stand now,
A sensitive, and a creative soul. (Book 12, 202-207)

Sa précocité et sa sensibilité de poète ont permis à Wordsworth de se débarrasser de la dictature des sens pour revenir à une communion authentique avec la Nature. Ce qui est salvateur pour Wordsworth devient à la fois une bénédiction et une malédiction pour De Quincey. Accordé trop tôt, le don est destructeur : De Quincey affirme ses compétences d'artiste (peut-être même la sensibilité d'un poète) maudit, et se place ainsi, comme dans les *Confessions*, aux antipodes de la réussite de Wordsworth.

A l'origine, l'inspiration désigne le souffle divin. C'est littéralement ce que revendique Blake : « I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation and even against my will »; « I dare not pretend to be any other than the Secretary : the Authors are in eternity »¹¹⁴. Chez les autres poètes romantiques, l'inspiration est moins mystique, mais reste une métaphore prégnante, ainsi que le statut de poète prophète (« to the open fields I told / a prophecy » *The Prelude* l 50-51). Coleridge compare le processus de création à une harpe éolienne, et revendique pour *Kubla Khan* une gestation miraculeuse pendant son sommeil ; Wordsworth entretient son image de marcheur inspiré par la nature ; et le mythe de l'inspiration a également été repris par les poètes de la deuxième génération.

Chez De Quincey, l'élection devient persécution et les rôles tant du prophète que du poète deviennent peu enviables, car ils sont investis par l'inspiration malgré eux, au point quelquefois d'être « révoltés » par leur propre message :

Shelley, from his earliest days, was mastered and shaken by the great moving realities of life, as a prophet is by the burden (...) which he has been commissioned to reveal. (XV Gilfillan 306)

As a prophet in days of old had no power to resist the voice which, from hidden worlds, called him to a mission, sometimes, perhaps, revolting to his human sensibilities, as he must deliver (...) such in its fury, such in its unrelentingness, was the persecution that overmastered me [to go to London]. (XIX AS « Premature Manhood » 213)

De Quincey se réfère ici à l'Ancien Testament. Maurice Blanchot analyse le discours prophétique de la Bible en nous expliquant que le « scandale » et « la révolte » font partie intégrale d'une expérience aliénante par nature :

Parole donc scandaleuse, mais qui est scandale d'abord pour le prophète. Soudain un homme devient autre. Jérémie, doux et sensible, doit devenir un pilier de fer, un rempart de bronze, car il lui faudra condamner et détruire tout ce qu'il aime. (...) La parole prophétique est lourde. Sa pesanteur est le signe de son authenticité. Il ne s'agit pas de laisser parler son cœur, ni de dire ce qui plaît à la liberté de l'imagination. (...) la parole prophétique s'impose du dehors, elle est le dehors même, le poids et la souffrance du Dehors. (...) Il répète : « Pourquoi ? » Il éprouve de la lassitude, du dégoût, et, dit M. Neher, une véritable nausée.¹¹⁵

¹¹⁴ Lettres à Butts du 25 avril 1803 et du 6 juillet 1803. *Letters of William Blake*. Ed. Archibald G. B. Russel. London: Methuen, 1906, 115-116.

¹¹⁵ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, op. cit., 113-114.

De Quincey fait lui-même une expérience prophétique par le biais des rêves, et Edmund Baxter le décrit comme « l'archétype du shaman » :

[He is] the archetypal shaman, who undergoes traumatic experiences in an 'underworld' from which he rises renewed (...) The Opium-Eater plunges in a nightmare world where he is tortured and annihilated before waking. The experience of suffering in the nightmare world produces value in the form of a radically transformed self or sense of perception¹¹⁶.

Cette expérience suscite sa révolte et son désir de ne plus jamais rêver (« I will sleep no more! »). Ainsi réalise-t-il la crainte de Wordsworth : « if prophecy be madness » (*Prelude* III 150). Mais cette fois la prophétie est la cause, non le résultat, de la folie du prophète. L'inspiration est en elle-même comparable à la folie : « unpremeditated torrents of sublimity – of beauty – of pathos, he knows not – he cares not – how: he is rapt in a fit of enthusiasm or rather in a temporary madness (...) prophetic frenzy (...) wild delirium » (I « Diary » 30). Bien qu'il puisse faire l'objet d'une analyse rationnelle après coup, le sublime au moment de la création est affaire de sentiments : « [Milton] *thought* nothing : - but he *felt* that this was sublime » ; de la même façon, De Quincey raconte comment il a ressenti le sublime de *Macbeth* bien avant d'être capable de l'expliquer (III « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* » 150-154).

Le poète inspiré revendique l'accès à des vérités transcendantes, communiquées par une autorité supérieure. Cependant l'inspiration compromet l'autorité de l'auteur, qui produit quelque chose qui est plus grand que lui et le dépasse. Même (ou surtout ?) le plus grand auteur, qu'il s'agisse de Pope, Wordsworth ou de l'auteur des *Mille et une Nuits*, ne comprend pas totalement sa propre œuvre : « He spoke what he did not understand » (XVII SFC VI [note] 132) ; « The book is unexceptionable authority : and (...) against *that*, the author has no *locus standi* » (XXI « Pope and Didactic Poetry » 85). Si bien que l'auteur finit par être possédé par sa propre œuvre, ce qui apparaît aux yeux des poètes comme la marque de l'art, comme le rappelle Helmut Schneider : « as late as 1831 Thomas Carlyle pitted a poetic mood of 'being wholly possessed by the object' against 'the diseased self-conscious state of Literature' »¹¹⁷.

¹¹⁶ BAXTER, Edmund. *De Quincey's Art of Autobiography*. Savage (Maryland): Barnes and Noble Books, 1990, 15.

¹¹⁷ BROWN, Marshall (ed.). *Cambridge History of Literary Criticism, Volume 5: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 102.

Chez De Quincey, le thème poussé à l'extrême va acquérir une fois de plus une coloration menaçante. La création est à l'image de « l'interprète sombre » (*Dark interpreter*), cet alter ego que De Quincey rencontre dans ses rêves : elle commence comme une projection issue de l'esprit de l'auteur, puis elle s'autonomise jusqu'à lui être étrangère, et de l'étrangeté à l'aliénation il n'y a qu'un pas :

the dark symbolic mirror for reflecting to the daylight what else must be hidden forever. (...) He is originally a mere reflex of my inner nature. But (...) the Interpreter sometimes swerves out of my orbit, and mixes a little with alien natures. I do not always know him in these cases as my own parhelion. (...) as his face alters, his words alter; and they do not always seem such as I have used, or could use. (XV SUSP 184-5)

(2) Un imaginaire entre gloire et cauchemar

L'imagination chez les romantiques revêt une telle importance que Forest Pyle n'hésite pas à la qualifier d'idéologie¹¹⁸. Il s'agit de défendre et légitimer l'Imagination face à la Raison et au règne de l'utilitaire, en démontrant qu'elle renvoie à une réalité qui lui est propre, et non simplement aux produits fantasques de l'esprit humain : « the realities of life or the larger realities of the poets » (XIX AS « William Wordsworth » 398). Le désir romantique de promouvoir l'imagination comme une force autonome, et le mythe d'une création naturelle, aboutissent à l'idée d'une œuvre organique : le processus de création est comparable à une plante qui grandit, fleurit, naît et renaît. Chez De Quincey, le passage le plus célèbre où apparaissent de telles images est sans aucun doute la fin de l'introduction de « *Suspiria de Profundis* » (XV SUSP 134-135). Il y décrit l'intérêt du récit autobiographique « préliminaire » dans ses *Confessions* à travers quatre métaphores : la recherche de paysages pittoresques, un caducée, les rues de Cheapside, et une hallebarde. Il aboutit à des termes qui évoquent la vitalité et le foisonnement créatif : « meandering ornaments », « rings of flowering plants », « mere luxuriance », « verdant, and gay with the life of flowers », « bells and blossoms », « glory ».

Ce passage est un éloge de l'imagination ainsi que de la digression, qu'il appelle aussi, dans « A Sketch From Childhood » : « the prime luxury and *bonne bouche* of the whole work » (XVII SFC VI 125). Il est certain que si on le réduisait au seul « thème physiologique » de l'opium, le récit des *Confessions* se réduirait à une simple comptabilité, répétitive de surcroît : combien de gouttes de laudanum il a pris par jour, par mois, par an, combien en plus ou en moins ; avec toujours les mêmes

¹¹⁸ PYLE, Forest. *The Ideology of Imagination: Subject and Society in the Discourse of Romanticism*. Stanford University Press: Stanford, California, 1995, 225 p.

conséquences d'abord sur sa santé et son moral, puis sur son travail, sa famille, et sa vie sociale. Ce serait échanger un discours de l'imagination pour un discours médical, scientifique, ou, pour reprendre sa célèbre distinction, abandonner toute possibilité d'inscrire le récit dans une littérature du *pouvoir* au profit d'une littérature strictement pédagogique du *savoir*.

L'image de la création se veut ici entièrement positive. De Quincey ne mentionne que brièvement les aspects négatifs de l'opium, supposant que son lecteur a déjà lu les *Confessions*, et met en avant l'influence de son vécu, si bien que les cauchemars sont presque réduits à un reflet objectif de ses difficultés passées :

the imagery of my dreams, which translated everything into their own language.

Some of the phenomena developed in my dream-scenery, undoubtedly, do but repeat the experiences of childhood; and others seem likely to have been growths and fructifications from seeds at that time sown. (XV SUSP 132, 134)

Parmi les métaphores employées, la plus célèbre est celle du caducée¹¹⁹, peut-être parce qu'elle pourrait symboliser à la perfection les aspirations romantiques. En effet, en tant qu'emblème de la médecine, le caducée évoque les vertus réparatrices de l'art aux yeux de Wordsworth ; mais également, comme nous l'avons vu, les vertus thérapeutiques de l'écriture pour De Quincey (l'écrivain ayant alors le double rôle de docteur et de patient) ; par ailleurs, comme attribut d'Hermès, le messenger mythologique des Dieux, le caducée reprend le rôle prophétique du poète ; il est enfin désigné ici comme intrinsèquement esthétique (« wreathed about with meandering ornaments »). L'introduction se conclut sur la « gloire » dont l'imagination pare l'écriture, tant des *Confessions* que de « *Suspiria de Profundis* » :

those wandering musical variations upon the theme (...) ramble away from it at times with perhaps too rank a luxuriance, but at the same time, by the eternal interest attached to the *subjects* of these digressions, no matter what were the execution, spread a glory over incidents that for themselves would be – less than nothing. (XV SUSP 135)

Cette gloire désigne métaphoriquement, bien sûr, la postérité, mais aussi le plaisir de l'écriture. En réduisant à « rien » le « thème physiologique » de l'opium, De Quincey relativise implicitement le rôle de l'opium dans le processus créatif : dans « *Suspiria de Profundis* », il évoque son enfance et sa petite enfance, et se présente

¹¹⁹ « CADUCEE n.m. (lat. *caduceus*). 1 MYTH. GR. Principal attribut d'Hermès, formé d'une baguette de laurier ou d'olivier surmontée de deux ailes et entourées de deux serpents entrelacés. 2. Emblème des médecins, composé d'une baguette autour de laquelle s'enroule le serpent d'Asclépios (Dieu de la médecine) et que surmonte un miroir symbolisant la prudence ». *Petit Larousse grand format* 2006.

comme un visionnaire bien avant d'être devenu opiomane, et même un créateur, dans la mesure où les visions de l'enfance sont déjà quasiment indépendantes des sensations et du monde extérieur, qui ne fournissent que le support ou le prétexte à l'exercice de l'imagination :

These visions were self-sustained. These visions needed not that any sound should speak to me, or music mould my feelings. The hint from the Litany, the fragment from the clouds, those and the storied windows were sufficient. (XV SUSP149)

Cependant, insensiblement, des images négatives s'insinuent dans cette introduction. Comme le dit John Whale, le caducée sert ici « une version négative » du modèle romantique organique¹²⁰. En effet, tout de suite après son évocation, De Quincey compare le récit à un tronc desséché (« the dry withered pole »), entouré d'une plante parasite : or, en bonne logique, c'est le parasite qui cause le dessèchement, car il s'épanouit aux dépens de son hôte. De la même façon, un excès de digression risque d'étouffer le récit principal : « perhaps too rank a luxuriance ». L'analogie suivante, des rues étroites et droites (c'est cette image qui semble se rapporter au récit) bordées de bâtiments compacts, entraîne De Quincey vers des images explicitement négatives, de claustrophobie, d'emprisonnement et de malédiction, qui qualifient cette fois la digression : « those cursed bricks came to imprison the streets ». Le texte est amené insensiblement vers les métaphores d'un sublime aliénant : la prison de l'opium et la persécution du Prophète. Le caducée se transforme enfin en hallebarde, un symbole de mort violente : « murderous spears and halberts – things that express death in their origin (being made of dead substances that had once lived in forests) things that express ruin in their use ».

De Quincey enfouit ces suggestions perturbantes sous un ton humoristique et une certaine confusion due au foisonnement d'images, mais pas seulement. Par exemple, au début, alors qu'il vient de dire que le récit de l'enfance (« rehearsing *in extenso* the particulars of (...) childhood ») est nécessaire à la bonne compréhension du discours sur l'opium, et qu'il existe entre les deux une continuité à la fois émotionnelle et logique, il illustre son propos par une défense de la digression. Il semble enchaîner les métaphores par association d'idées, si bien que le lecteur se laisse porter par les images sans plus chercher à les déchiffrer, chacune constituant une anecdote surprenante et amusante. Enfin, il cherche à compenser les

¹²⁰ « Not only is the essentially creative aspect of his work described as occupying a subordinate role, but is also is seen in terms that are negative version of the usual analogies of romantic organicism » : WHALE, John. « "In a Stranger's Ear" : De Quincey's Polite Magazine Context ». Snyder, 36.

suggestions de plus en plus sombres du texte (« but at the same time ») dans la dernière phrase citée plus haut. Mais la clôture très forte (« – less than nothing » : trois mots courts, isolés par un tiret, à la fin d'un passage lyrique) met en valeur l'impression de néantisation ; tandis que le mot « incident » suggère le récit autobiographique, et donc la disparition symbolique de De Quincey.

Aux images florales de « *Suspiria de Profundis* » répondent celles de « *The English Mail-Coach* », où la vitalité créatrice trahit sa nature menaçante, et trahit en quelque sorte l'auteur en le poussant vers la folie : « the caprices, the gay arabesques, and the lovely floral luxuriations of dreams, betray a shocking tendency to pass into finer maniacal splendours » (XVI EMC 422). Les images qui naissent spontanément dans l'esprit du créateur sont d'ailleurs associées par analogie à la « férocité » et « l'instinct meurtrier » des jeux des grands fauves : « a sudden development of their latent ferocity under too eager an appeal to their playfulness – the gaieties of sport in *them* being too closely connected with the fiery brightness of their murderous instincts » (*ibid.* 421-22).

Plus généralement, toute prolifération est menaçante. Nous avons ainsi évoqué la prolifération des publications, qui fragmente la connaissance et empêche la reconnaissance des auteurs. Mais la meilleure illustration en est la visite de la *Whispering Gallery*, dont la réverbération prophétique présage d'un avenir menaçant. L'écho, dans l'expérience de De Quincey, a souvent une signification funeste : c'est par exemple le son annonçant l'arrivée imminente d'un ennemi innombrable. Il est d'autant plus significatif dans le cas de la *Whispering Gallery* qu'à ce moment précis, qui s'est imprégné à ses yeux d'une forte valeur symbolique, De Quincey ajoute à son souvenir une amplification du son qui n'existe pas dans la réalité : « the softest of whispers (...) reached me as a deafening menace in tempestuous uproars » (II C2 156). Le mot « uproar » est repris dans l'épisode suivant : c'est encore un moment critique de la vie de De Quincey, la chute de la malle dans l'escalier pendant sa fugue. Il compare la malle à la pierre de Sisyphe, le mythe de la répétition par excellence : même si la fugue de l'école et la chute de la malle constituent des événements uniques, elles trouvent dans d'autres textes une multitude d'échos symboliques. Sisyphe nous renvoie à cette notion de réverbération, d'autant plus menaçante qu'elle se conjugue à une idée de profusion : « multiplying uproar » (II C2 158).

Le caractère antagoniste de l'imaginaire témoigne de son autonomie, et la création échappe au créateur de deux façons ; il ne la comprend pas et ne la maîtrise pas : « Dream formed itself mysteriously within dream » (XV SUSP 170), «The Dream is a law to itself » (XX « Explanatory Notices [to Miscellanies, Chiefly Narrative] » 35). Dès les premières rêveries et visions (ou semi-hallucinations) de son enfance, les moments de créativité que retrace De Quincey témoignent d'une créativité par essence involontaire, d'abord passive, et plus tard subie :

The faculty of shaping images in the distance out of slight elements, and grouping them after the yearnings of the heart, aided by a slight defect in my eyes, grew upon me at the time. (...) this creative faculty. (XV SUSP 148)

a voluntary or semi-voluntary power to dismiss or summon such phantoms; or, as a child once said to me, when I questioned him on this matter, 'I can tell them to go, and they go ; but sometimes they come when I don't tell them to come'. (...) In the middle of 1817, I think it was, that this faculty became positively distressing to me. (II C1 66 / II C2 255)

Cette capacité créative de l'œil est comme une application à la lettre des vers de Wordsworth : « The mighty world / Of eye and ear, both of what they half create, / And what perceive » (« Lines Composed a few Miles above Tintern Abbey » v 105-107). Wordsworth décrivait aussi la vue comme un pouvoir despotique, associé à l'enfance ou la jeunesse : « The most despotic of our senses (...) / often held my mind / In absolute dominion » (*The Prelude* (1805) V 129-31). Dans le cas de De Quincey, c'est aussi le cas de l'œil de l'imagination. Si ses premières visions ne sont pas marquées par l'appréhension, le processus créatif, une fois ressuscité par l'opium, va devenir douloureux et contraint :

from my memory (...) passages in Latin or English poets which I never could have read but once (and *that* thirty years ago), often begin to blossom anew when I am lying awake, unable to sleep. I become a distinguished compositor in the darkness; and, with my aerial composing stick, sometimes I 'set up' half a page of verses, that would be found tolerably correct if collated with the volume (...) this pertinacious life of memory (...) does in fact beset me. Said but once, said but softly, not marked at all, words revive before me in darkness and solitude; and they arrange themselves gradually into sentences, but through an effort sometimes of a distressing kind, to which I am in a manner forced to become a party. (XV SUSP 153)

L'enfant mentionné dans la première citation a plus de chance que De Quincey, dont les visions ne partent pas si facilement et peuvent être qualifiées de spectrales (« apparitions ») : autonomes et inquiétantes. Dès l'enfance, il est l'esclave de ses propres créations imaginaires, comme le royaume de Gombroon :

that dream-kingdom which rose like a vapour from my own fancy, and which apparently by one *fiat* of my will could be for ever dissolved. Ah! But no; I had contracted obligations to Gombroon; I had submitted my conscience to a yoke; and in secret truth my will had no such autocratic power. (...) to make a strife overwhelming by a thousandfold to the feelings, it must not deal with gross material interests, but with such as rise into the world of dreams, and act upon the nerves through spiritual, and not through fleshly torments. (XVII SFC III 106-7)

Eric Dayre commente le processus d'écriture quinceyen en le comparant à un métier à tisser (*loom*) : « to put separate threads into a loom; to weave them into a continuous whole; to connect, to introduce them; to blow them out or expand them; to carry them to a close »¹²¹. Il me semble que l'on peut introduire ici un double sens, car le mot *loom* peut s'employer comme verbe pour signifier 'apparaître indistinctement, se dessiner, paraître imminent, menacer'. C'est d'autant plus approprié chez De Quincey, pour qui le sens de l'imminence renvoie presque systématiquement à une menace, toujours d'autant plus terrifiante qu'elle est imprécise et reste imprécise. Sa prose (notamment autobiographique) est le produit à la fois d'une lente fabrique, et du surgissement imminent de l'œuvre. Cela se traduit par la multiplication des délais, notamment par la digression et les introductions successives, et par la fragmentation, tandis que l'œuvre réelle reste au seuil de l'œuvre rêvée, seulement suggérée.

La vision esthétique s'impose à l'artiste malgré lui, ce qui le fait souffrir. Tel Midas qui changeait tout en or, d'abord avec plaisir, puis malgré lui, De Quincey change ses souvenirs, puis ses moindres pensées en art :

I feared to exercise this faculty; for, as Midas turned all things to gold, that yet baffled his hopes and defrauded his human desires, so whatsoever things capable of being represented did I think of in the darkness, immediately shaped themselves into phantoms of the eye; and, by a process apparently no less inevitable, they were drawn out by the fierce chemistry of my dreams into insufferable splendours that fretted my heart. (II C1 66 / C2 256)

Comme Midas, De Quincey est pris au piège de son désir le plus cher, en l'occurrence, son aspiration au sublime et au statut d'artiste. Dans les *Confessions*, De Quincey est autant le prisonnier des visions de l'opium que de l'opium lui-même, prisonnier donc de sa créativité et de son imagination. Il fait d'ailleurs une erreur révélatrice en appelant « Rêves » les gravures de Piranèse : elles s'intitulent en fait « Carceri d'Invenzione », les prisons imaginaires – ou mot à mot, les prisons de l'imagination. Un autre écart significatif entre les gravures et la description que De

¹²¹ DAYRE, Eric. *L'absolu comparé : essai sur une séquence moderne : Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*. Paris : Hermann, 2009, 86.

Quincey en fait, est que l'artiste lui-même apparaît au centre du tableau, où il est piégé par le processus créatif (« his aspiring labours ») symbolisé par un escalier sans fin : l'expérience du sublime le ramène constamment au bord de l'abîme, à la chute imminente et toujours repoussée. La souffrance ne commence pas avec l'opium, mais bien avant, avec la prolifération de l'imaginaire. La fin de la dépendance à l'opium entraîne d'ailleurs un excès de créativité incontrôlable ; submergé par un raz-de-marée d'idées, De Quincey se retrouve à nouveau incapable d'écrire :

I have a greater influx of thoughts in one hour at present than in a whole year under the reign of opium. It seems as though all the thoughts which had been frozen up for a decade of years by opium, had now, according to the old fable been thawed at once. (...) Yet such is my impatience and hideous irritability – that, for one which I detain and write down, 50 escape me: in spite of my weariness from suffering and want of sleep, I cannot stand still or sit for 2 minutes together. 'I nunc, et versus tecum meditare canoros.' ['Go now, and meditate harmonious verses.'] (II C1 « Appendix » 83)¹²²

La prolifération, le trop plein d'idées, aboutit finalement au même résultat que la paralysie intellectuelle due à l'opium : le vide, les manques de l'œuvre inachevée. De Quincey est donc perpétuellement confronté à une créativité en crise. Il est à l'évidence absolument inconcevable d'atteindre la sérénité nécessaire à la création wordsworthienne (d'autant plus que cette pression s'ajoute à celle des conditions d'écriture et de publication), et réellement miraculeux qu'il parvienne à la légèreté requise à l'humour et l'ironie. Quand il cite Horace (« Va maintenant, et compose des vers harmonieux »), on imagine une certaine amertume dans sa voix.

En résumé, De Quincey met en œuvre malgré lui une version cauchemardesque de l'idéal romantique : un imaginaire organique et autonome. Frederick Burwick voit dans cette autonomie un manifeste de l'art pour l'art, en particulier dans les *Confessions* et dans « On Murder » : « De Quincey became a significant advocate of art for art's sake »¹²³. Il me semble cependant que la démarche est entamée, mais pas menée à terme : De Quincey subit l'autonomie de l'art et ne la revendique pas ; il n'est pas dans le détachement, mais dans la souffrance, voire le déni. C'est peut-être là la clé d'une remarque intrigante des *Confessions* : « as to the opium, I have no objection to see a picture of *that*, though I

¹²² Citation latine de Horace, *Epîtres* 2:2. Traduction anglaise de l'éditeur.

¹²³ BURWICK, Frederick. *Mimesis and Its Romantic reflections*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001, 38.

would rather see the original » (II C1 60) dit De Quincey de l'opium, très inopinément dans un passage très construit qui proclame la supériorité de l'art sur le réel.

Bénédiction et malédiction tout à la fois, la créativité de De Quincey suscite en lui des sentiments profondément ambivalents, et le malaise s'insinue dans sa pratique sans être ni reconnu ni revendiqué. Au contraire, De Quincey célèbre sa créativité, notamment ses rêves, pour lesquels il revendique, d'abord une simple ressemblance avec la création, pour finalement affirmer que les rêves constituent d'authentiques objets d'art, au même titre qu'un poème : « the perfection of a dream considered as a work of art » (XV « System of the Heavens » [note] 416). Il ne fait aucun doute que ce sont les rêves des *Confessions* qui en font un chef d'œuvre ; ils sont encore mis à l'honneur dans « Suspiria de Profundis » , mais aussi dans un article sur Jean-Paul Richter.

Par ailleurs, De Quincey ne dépeint jamais le créateur (ou l'homme de lettres idéal, « Our bright ideal of a literatus », III Letters « Literature and Authorship » 47) en artiste maudit, au contraire : pour créer, il faut des revenus confortables, une bonne santé, la tranquillité de l'esprit, être entouré de sa famille ; bénéficier de conversations intellectuellement stimulantes, tout en sachant se ménager de longs moments de solitude ; tel est le portrait que l'on peut notamment retrouver dans ses propos sur Wordsworth et Coleridge. Dans ces conditions, l'écriture est une source d'épanouissement : « a gay rhetoric as an art rejoicing in its own energies » (VI « Elements of Rhetoric » [note] 172). Pour autant, c'est déjà l'art, et non l'artiste, qui est épanoui dans cette phrase impersonnelle ; et c'est seulement comme spectateur que De Quincey peut expérimenter la transfiguration de ses souffrances par l'art et leur transformation en une expérience exaltante : « sometimes under the transfigurations of music I felt of grief itself as a fiery chariot for mounting victoriously above the causes of grief » (XV SUSP 149).

Quoi qu'il en soit, l'imagination n'est plus menacée, mais menaçante : « [the dream's] fearful *realities* » (XV SUSP 131). L'opium, inextricablement lié à la créativité des rêves, ne fait que renforcer les dangers d'une création autonome et organique par essence ; De Quincey n'en est que plus subversif. Il n'est cependant pas le seul à pressentir ce danger. Denise Gigante¹²⁴ a démontré chez tous les poètes romantiques une angoisse similaire, et qui s'accroît avec la deuxième

¹²⁴ GIGANTE, Denise. *Life. Organic Form and Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 2009, 302 p.

génération, notamment chez Keats et Shelley. Le danger est toutefois bien plus concret pour De Quincey qui le vit dans sa chair, avec des souffrances qui « croissent et refleurissent, et grandissent » (« they shot up and flourished afresh, and grew » Il C1 39-40 / C2 214). Par ailleurs, ses rêves démontrent que l'imagination est à la fois le pouvoir exaltant d'atteindre le sublime, et une puissance obscure qui le confronte à sa propre mort : « I saw (...) those towering gates of ingress (...) barred against my retreat, and hung with funeral crape. (...) those awful gates closed and hung with draperies of woe, as for a death already past » (XV SUSP 132-133). Nous avons constaté que l'œuvre autobiographique devient chez De Quincey monument funéraire, et qu'en ce sens, c'est en mourant qu'on devient auteur ; il semblerait que la réciproque soit vraie : devenir auteur, c'est mourir un peu. Que ce soit par le récit ou la digression, par l'opium ou par la création, le créateur semble menacé de dessèchement et / ou de mort, comme De Quincey le constate en effet chez ses contemporains.

(3) Reprendre la maîtrise de l'œuvre

La menace que fait peser l'imagination sur l'auteur n'est jamais exprimée clairement ; en revanche, De Quincey manifeste régulièrement le besoin de reprendre le contrôle de son œuvre. M. Holstein compare la structure de ses phrases à l'anapeste de la rhétorique classique ; De Quincey introduit un élément pour le reformuler à deux reprises, dans des propositions de plus en plus longues, ce qui lui apporte un grand contrôle de son œuvre :

statement of the topic, restatement for clarity, and final elaboration. The form is essentially an essay in miniature, since the first term enables him to announce his subject briefly and clearly, the second, to approximate its meaning more carefully, and the third, to develop and rhetorically proclaim its full significance.

It gave De Quincey precision, compactness, predictable form and artistic control at the very moments when the digressive, drug-induced modes of thought threatened to scatter his energies and reduce his visions to incoherencies.¹²⁵

Le style compense donc le sentiment omniprésent de perte de maîtrise. Cela se traduit par exemple par une préoccupation récurrente, le besoin de structurer des écrits qui semblent échapper à toute structure ; d'où des annonces de plan, rarement

¹²⁵ HOLSTEIN Michael E. « The Anapaestic triad: a structural paradigm in De Quincey's imaginative prose ». *Etudes Anglaises* (oct-déc. 1975): 403, 408. En poésie grecque et latine, l'anapeste est un vers composé de deux syllabes brèves, suivies d'une longue.

mis en œuvre ; la réorganisation artificielle du journal des rêves dans les *Confessions* ; ou encore l'organisation, théoriquement rationnelle, dans la pratique aléatoire, de ses œuvres complètes. On trouve également dans son œuvre diverses manifestations de peur de l'excès, vu comme ce qui échappe au contrôle, déborde la volonté, et dégrade l'individu. Dans les *Confessions*, il condamne les excès d'émotion et de sensualité, immoraux et anti-anglais ; il présente les conséquences tragiques de ses excès de souffrance et (quoique de façon plus ambivalente) d'opium ; il valorise l'usage de la mesure, de la raison, des proportions, et insiste sur la modération qui le caractérise, de par son caractère (« framed for love and gentle affections » II C1 16), ses origines dans la classe moyenne, et jusqu'à sa maison (« plain and modest (...) unpretending » II C1 60 / C2 238). Parallèlement, l'excès est rejeté sur l'Autre, c'est-à-dire l'étranger, ou plutôt un étranger stéréotypé (les Orientaux gloutons et violents, les Français et les Allemands indécents).

Débordé par l'imagination, De Quincey fait appel à la faculté concurrente : la Raison. Dans son analyse de « Revolt of the Tartars », Goldman déclare : « De Quincey writes in the manner of the ratiocinative analyst »¹²⁶. Le discours rationnel imprègne fortement son style : « meditation (...) coloured by a questioning, analytical attitude »¹²⁷. De Quincey adore argumenter, ce qui lui attirera plusieurs fois les foudres de Wordsworth, et ce commentaire « méprisant » : « 'Mr XYZ, I will have nothing to do with fending and proving' » (XI SLM 253). Jordan commente :

Now De Quincey delighted in nothing so much as the exercise of "fending and proving." One of the temperamental and intellectual differences between the two men was that in a certain sense De Quincey lived the life of the mind, which fed on distinctions, and Wordsworth the life of the spirit, which was nourished by certainties.¹²⁸

Quand il en appelle à la logique propre au rêve, c'est pour se dédouaner de toute aberration ou impropriété, ce qui revient à mettre en avant le caractère irrationnel de l'imagination :

Let the Dream be responsible. The Dream is a law to itself: and as well quarrel with a rainbow for showing, or *not* showing, a secondary arch. So far as I know (...) But the Dream knows best; and the Dream, I say again, is the responsible party. (XX « Explanatory Notices [to Miscellanies, Chiefly Narrative] » 35)

¹²⁶ *Ibid.*, 119.

¹²⁷ TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism », *op. cit.*, 39.

¹²⁸ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth*, *op. cit.*, 214.

En tant que lecteur et critique, De Quincey tente de formuler rationnellement l'intuitif et le mystérieux, y compris en littérature gothique : parmi ses auteurs favoris se trouve « la divine enchanteresse » Ann Radcliffe, qui donne toujours une explication rationnelle à la fin du roman. Qu'en est-il alors du « cœur prophétique » (« prophetic heart » XV « System of the Heavens » 401) et de sa supériorité sur l'intellect, en particulier dans les domaines de l'art, de la morale et de la religion : « happy it is for human welfare, that the blind heart of man is a thousand times wiser than his understanding » (XX « Explanatory Notices [to Miscellanies, Chiefly Narrative] »] 32)? De Quincey n'a que trop conscience des errances de son cœur : « Oh heavens! that it should be possible for a child not seventeen years old, (...) by listening to a false, false whisper from his own bewildered heart, (...) to lay the foundations of a life-long repentance! » (II C2 109); « Thus is my understanding triumphed over by my heart » (I « Diary » 21). En fin de compte, la sérénité contemplative atteinte grâce à l'opium (« cloudless serenity ») recourt à une vision classique de l'apaisement des passions, et De Quincey est trop hostile au corps pour ne pas faire pencher la balance excessivement du côté d'un intellect pur et désincarné : « over all is the great light of the majestic intellect » (II C1 45 / C2 220). Le détachement intellectuel coïncide alors avec un éloignement physique, un effacement du détail, et contraste avec les images de foisonnement créatif qui, comme élan vital, n'est pas sans une certaine sensualité.

Même s'il fait confiance à son cœur pour juger d'une œuvre, il n'est complètement satisfait que quand il a formulé une explication rationnelle, même si cela prend des années comme pour « On the Knocking at the Gate in Macbeth ». Son enthousiasme pour les poèmes de Wordsworth ne l'empêche pas de raisonner, et il lui semble que le poème « Harry Gill » prête moins à critique si la sensation surnaturelle de froid qu'éprouve le personnage peut être rapportée à un phénomène naturel : « But the story was a physiologic fact » (XV « On the Temperance Movements of Modern Times » [note] 253); enfin, comme nous l'avons dit, il reproche à « The Ruined Cottage » son manque de réalisme¹²⁹. Son goût pour une argumentation subtile l'amène parfois très loin, au point d'évoquer pour le lecteur qui s'en lasserait les arguments romantiques contre la science : comme la science dissèque l'arc-en-ciel, De Quincey dissèque son sujet. Mais en définitive, malgré la rigueur de son raisonnement, l'échec de De Quincey à comprendre la véritable

¹²⁹ *infra* 149.

nature de l'opium signe aussi l'échec du discours scientifique expérimental de l'époque :

But then it is to be recollected that I speak from the ground of a large and profound personal experience, whereas most of the unscientific authors who have at all treated of opium (...), make it evident (...) that their experimental knowledge of its action is none at all. (II C1 45-46 / C2 221)

Le besoin de reprendre le contrôle de sa création passe également par l'humour et l'ironie, qui contribuent à la maîtrise de l'œuvre, du lecteur, et même de la vie ; ils constituent pour De Quincey un moyen de contenir son angoisse face aux excès de l'imagination. Dans la fin de l'introduction de « *Suspiria de Profundis* », la première métaphore, entièrement humoristique, est d'abord introduite pour anticiper une objection du lecteur : elle sert donc une fonction rhétorique pour convaincre et reposer le lecteur à la fin d'une introduction très solennelle. En revanche, la réapparition de l'humour absurde, servi par une courte parenthèse ironique, à la fin de la troisième métaphore contribue principalement à alléger le sentiment de claustrophobie créé ; De Quincey suggère que les rues de Cheapside ont été creusées dans la brique des maisons, et en appelle à l'autorité des habitants, et leur approbation unanime, pour confirmer sa version :

But, if you enquire of the worthy men who live in that neighborhood, you will find it unanimously deposed – that not the streets were quarried out of the brick, but, on the contrary, (most ridiculous as it seems,) that the bricks have supervened upon the streets. (XV SUSP 135)

Le même processus est à l'œuvre dans le portrait de Jean-Paul Richter. En évoquant la personnalité de Jean-Paul, De Quincey est amené à décrire une agilité de l'esprit, une capacité à passer d'une idée à l'autre, hors du commun, et dont il s'estime lui-même pourvu. Dans cette longue description, on trouve à nouveau un enchaînement de comparaisons d'abord gaies et fantaisistes :

What then is it that I claim? – Briefly, an activity of understanding, so restless and indefatigable that all attempts to illustrate, or express it adequately by images borrowed from the natural world, from the motions of beasts, birds, insects, &c., from the leaps of tigers or leopards, from the gambolling and tumbling of kittens, the antics of monkeys, or the running of antelopes and ostriches, &c. are baffled, confounded, and made ridiculous, by the enormous and over-mastering superiority of impression left by the thing illustrated. [Etc.] (III « Jean Paul Frederick Richter » 23)

La longue tirade hyperbolique sur le génie de Jean-Paul Richter aboutit, elle aussi, à des images de souffrance : « To say the truth, John Paul's intellect – his faculty of catching at a glance all the relations of objects, both the grand, the lovely, the ludicrous and the fantastic – is painfully and almost morbidly active : there is no respite, no repose, allowed – no... » C'est à ce moment précis que la biographie de Jean-Paul Richter est brusquement interrompue par le surgissement, en apparence totalement arbitraire, de l'absurde :

...no, not for a moment, in some of his works, not whilst you can say *Jack Robinson*. And, by the way, a sort of namesake of this Mr Robinson, viz. Jack-o'-the-lantern, comes as near to a semblance of John Paul as any body I know (...) One of his books (...) is absolutely so surcharged with quicksilver, that I expect to see it leap off the table [etc.]

De Quincey se fait plaisir et fait une pause : une pause dans l'explication pour divertir le lecteur, et une pause pour lui-même dans la composition : « what evil is there in an interruption? It is a kind of rest, or, as Coleridge used to style it, a *landing-place* in a flight of stairs » (XVII SFC 125): des escaliers qui rappellent ceux de Piranèse, condamné à monter encore et encore en quête du sublime pour accomplir son œuvre. C'est comme si l'humour permettait à De Quincey de reprendre la maîtrise de ses idées pour limiter leur prolifération et les empêcher de poursuivre leur dérive morbide. Mais l'humour a lui-même besoin d'être maîtrisé et contenu. Comme nous l'avons indiqué en première partie¹³⁰, De Quincey construit l'humour comme une parenthèse : ce n'est pas seulement un indice pour le lecteur, il s'agit aussi d'empêcher la légèreté, souvent digressive, de se répandre excessivement. Ainsi, dans « Jean Paul Frederick Richter » citée plus haut, l'anecdote sur Jack Robinson (III 23) est clairement encadrée par deux fois deux formules. Le passage humoristique est préparé par une expression proverbiale, dont le registre populaire contraste avec le reste du texte : « not whilst you can say Jack Robinson ». Il s'ouvre sur « And, by the way » qui souligne le caractère digressif et fantasque, et pour tout dire incongru, du passage. La clôture du passage humoristique est formalisée par une formule récurrente chez De Quincey pour signaler le retour au sérieux, suivie d'une autre expression familière ; le but étant de donner des limites strictes au moment de légèreté : « To be serious, however, and to return from chasing this Will-o'-the-wisp ». On peut donc reprendre pour le processus d'écriture la formule

¹³⁰ *infra* 120.

qu'Alina Clej applique à l'opium : « De Quincey's addiction mirrors the imperialist fantasy of combining reckless expansion with control and containment »¹³¹.

L'antithèse du foisonnement créatif est sans doute le tableau du cottage dans les *Confessions*, qui ressemble à une nature morte plutôt qu'à un lieu de vie : la création du tableau est pleinement contrôlée, mais du même coup dévitalisée, et le portrait se fige en allégorie du Mangeur d'opium. De plus, la maîtrise de l'œuvre par le biais de la légèreté ne peut être que temporaire et circonscrite. L'ironie pose bien sûr le problème spécifique de la complicité du lecteur : va-t-il jouer le jeu (et à l'inverse, ne va-t-il pas inventer de l'ironie là où l'auteur n'en voyait pas)? Mais surtout, l'ironie et l'humour participent évidemment de la créativité et sont eux aussi susceptibles d'une prolifération incontrôlable. Le plus grand danger provient de leur fonctionnement même : ils reposent sur cette même vivacité d'esprit illustrée chez Jean-Paul Richter par les pitreries les plus fantasques du règne animal, et ce fonctionnement analogique est lui-même créatif (selon les mots de Wordsworth : « resembling (...) creative agency »¹³²). Vus sous cet angle, les rapprochements incongrus de l'ironie (mais aussi de l'humour) se retournent contre De Quincey, car ils ouvrent la voie à des associations aussi incontrôlables que terrifiantes : « through some casual or capricious association with images originally gay, yet opening at some stage of evolution into sudden capacities of horror » (XVI EMC 416). C'est ce qui se passe avec la vision du crocodile. Tout d'abord, le crocodile est associé à des souvenirs gais : De Quincey raconte qu'il faisait la cour à une jeune fille sur la route de Bath, à l'occasion de ses déplacements d'étudiant. Plus tard, le crocodile ressurgit sous une forme horrifiante dans ses rêves, avec en circonstance aggravante la démultiplication propre au foisonnement créatif : « the cursed crocodile (...) All the feet of the tables, sofas, &c. soon became instinct with life : the abominable head of the crocodile, and his leering eyes, looked out at me, multiplied into a thousand repetitions » (II C1 71 / C2 262).

Ainsi la prépondérance de l'humour dans « Sir William Hamilton, Bart » peut-elle être comprise comme l'impossibilité de mettre fin à l'humour. Dans les trois premières pages, l'humour est mêlé au reste du texte, avec trois changements abrupts d'un long passage humoristique (sur l'indulgence du lecteur et une lettre à écrire au sultan de Bokhara) au pathos (sur le martyre que lui fait vivre sa mémoire)

¹³¹ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., xi.

¹³² *The Prelude* (1805) II 381-820.

et inversement (le temps est décrit comme un personnage à qui l'auteur rêve de donner une correction). De Quincey semble alors décidé à mettre un point final tout à la fois à son introduction, à ses digressions, et à l'humour. Tout d'abord il crée une parenthèse : « my title still remains good to a special indulgence » (XVII « Sir William Hamilton, Bart » 145); ce qui rappelle la première phrase « I begin by entreating the reader, not so much in kindness » (148). Puis il consacre un paragraphe à renforcer cette clôture, annonçant à trois reprises une transition et un nouveau départ : « But now, reader (...) I am now going to begin. You will see a full stop or period (...) and, from and after that full stop, you are to consider me ». L'humour apparaît comme un élément extérieur, voire étranger à l'auteur et dont il doit se débarrasser : « having shaken off all troublesome companions ». Le paragraphe s'achève sur une résolution : « having once for all entered upon business in earnest ». Le dernier mot fonctionne comme une invocation, une parole magique, qui instaure un nouveau ton, d'autant plus que De Quincey déclare qu'il a écrit jusque-là sous l'influence d'un sortilège du lecteur, ou plutôt sous hypnose (« mesmeric impression (...) magnetic passes »). Mais le paragraphe entier est humoristique, et la résolution ne prend effet que pour quelques lignes. En fin de compte, l'humour prédomine, et évacue le sujet : presque rien n'est dit de William Hamilton. L'ensemble constitue une sorte d'article zéro, qui justifie d'appeler la suite « premier article » : « Sir William Hamilton, with a Glance at his Logical Reforms. First Paper ». De Quincey insiste sur la continuité des deux articles, et du même coup repart de plus belle dans l'humour. Est-ce vraiment un échec ? Le lecteur est en droit de se plaindre de la disparition du sujet annoncé, mais les deux articles sont très divertissants : De Quincey atteint même un instant le mélange d'humour et de pathos qui est un de ses critères d'excellence. De plus, comme nous l'avons dit, on retrace en arrière-plan une véritable réflexion philosophique. Pour autant, le jugement de De Quincey transparaît dans le troisième article (dit « Second Paper ») : « It is not easy to state adequately the condition of logic when overrun by a vegetation of weeds like those which I have described » (XVII 171). La comparaison à des herbes folles rappelle la plante parasite de « *Suspiria de Profundis* », dont l'exubérance a ici totalement évincé le sujet annoncé : De Quincey a bien du mal à parler de sa propre créativité en termes positifs.

Chapitre 6. Le déplacement de l'ironie dans les articles « On Murder, Considered as One of the Fine Arts »

Ce malaise sous-jacent jette un éclairage nouveau sur la célèbre trilogie de « On Murder, Considered as one of the Fine Arts », dont le « Postscript » offre une des expressions les plus extensives du sublime de l'horreur. Tout comme les sujets sensibles des écrits autobiographiques font l'objet d'un double récit, l'un amusant, l'autre pathétique, l'esthétique du meurtre fait l'objet d'un double traitement : grotesque dans les articles, puis sérieux dans le « Postscript ». A première vue très éloignés tant de la problématique autobiographique que de l'épuisement du Romantisme, ces articles les rejoignent par une constante oscillation entre fantaisie et subversion qui démontre que De Quincey demeure, paradoxalement, un ironiste réticent.

Les deux articles et leur « Post-scriptum », ont un statut particulier dans l'œuvre de De Quincey. Les deux premiers articles font partie de ses rares écrits ironiques et humoristiques du début à la fin. Comme les *Confessions of an English Opium Eater*, « On Murder » a valeur d'écrit fondateur dans la carrière de De Quincey : « This essay is acknowledged as amongst his finest works and is the foundation of his reputation as a humorist »¹³³. Ces articles constituent d'ailleurs, juste après les *Confessions*, son travail le plus connu et le plus apprécié. De plus, comme ses écrits autobiographiques, les articles sur le meurtre couvrent l'ensemble de sa carrière : De Quincey commence à prendre des notes en 1823, le premier article paraît en 1827, le « Deuxième article » 12 ans après (1839), et après encore 15 années d'intervalle, le « Postscript », en 1854, à l'occasion de leur réédition au sein de la deuxième tentative de publication des œuvres complètes de De Quincey.

¹³³ PLUMTREE, A.S. « The Artist as Murderer: De Quincey's Essay on *Murder Considered as one of the Fine Arts* », *op. cit.*, 140.

Une mosaïque de parodies

De Quincey pose le postulat provocateur selon lequel, l'appréciation esthétique étant indépendante du jugement moral, le meurtre peut s'étudier comme une œuvre d'art :

We dry up our tears, and have the satisfaction perhaps to discover, that a transaction, which, morally considered, was shocking, and without a leg to stand upon, when tried by principles of Taste, turns out to be a very meritorious performance. (VI OM 116)

Il justifie ensuite son postulat par l'application absurde de toutes les théories esthétiques existantes, ce qui constitue une parodie de fait des dites théories, à commencer bien sûr par le genre gothique, désigné couramment à l'époque sous le nom de « roman allemand » ou « drame allemand »¹³⁴ : « or it may also be treated *aesthetically*, as the Germans call it – that is, in relation to good taste » (VI OM 114). Cette remarque est ironique à double titre : par l'association incongrue entre meurtre et esthétique, et parce que le gothique est censé incarner le mauvais goût d'une sensibilité dégénérée. Or, les aspirations au sublime du narrateur contrastent fortement avec les événements censés l'illustrer : l'article culmine avec une scène grotesque, la seule scène d'action, un match de boxe entre un boulanger et son assassin si incompetent qu'il manque de se faire tuer lui-même. De Quincey a peut-être aussi une arrière-pensée pour Goethe, dont il critique la vulgarité dans *Wilhelm Meister* avec une virulence certaine.

Les articles reprennent un grand nombre de clichés du genre : le texte authentique arrivé par hasard entre les mains de l'éditeur, la société secrète, l'exploration de pulsions taboues, des personnages outrés, l'horreur, l'excès, l'humour noir, une structure chaotique, le suspense, la diabolisation de l'étranger, et bien sûr le goût du sensationnalisme :

as to old women, and the mob of newspaper readers, they are pleased with anything, provided it is bloody enough.

The world in general, gentlemen, are very bloody-minded; and all they want in a murder is a copious effusion of blood; gaudy display is enough for *them* (VI OM 131, 132).

L'épisode de la Terreur, dont on a supposé qu'il avait contribué à un désir toujours plus grand de toujours plus de sensationnel, et donc au développement d'un

¹³⁴ « German drama » : lettre à Wordsworth du 14 mars 1804. JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 37; « frantic novels, sickly and stupid German tragedies » WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads*, op. cit., 873.

gothique toujours plus sanglant, se voit attribuer la responsabilité d'une décadence de l'art du meurtre : « the French Revolution (...) having been the great cause of degeneration in murder ». L'ironie se mêle aussi d'autodérision, puisque, grand lecteur de romans gothiques, De Quincey en a lui-même écrit un, et avait imaginé de faire mourir de peur quelques lectrices avec les *Confessions* d'un meurtrier :

One night in high summer, when I lay tossing and sleepless for want of opium, – I amused myself with composing the imaginary *Confessions* of a Murderer; which, I think, might be made a true German bit of horror; the subject being exquisitely diabolical; and, if I do not flatter myself, some few dozens of useless old women I could frighten out of their wits and this wicked world. (lettre du 24 octobre 1822)¹³⁵

Parmi les classiques de la littérature, De Quincey ne pouvait manquer de parodier la *Poétique* d'Aristote et la célèbre théorie de la catharsis : « the final purpose of murder, considered as one of the fine arts, is precisely the same as that of Tragedy in Aristotle's account of it : viz. 'to cleanse the heart by means of pity and terror' » (VI OM 131). De plus, la victime idéale doit être un homme bon, ou au moins honnête : le spectacle de deux meurtriers s'entre-déchirant ne nous inspirerait aucune pitié. On rejoint le jeu sur les clichés mélodramatiques : « the subject chosen ought also to have a family of young children wholly dependent on his exertions, by way of deepening the pathos » (VI OM 132). L'ironie est ici renforcée par l'insistance sur le bon goût : « severe good taste unquestionably demands it ». Parmi les auteurs plus modernes, Lindop et Groves signalent une parodie de Shakespeare¹³⁶ : « *First* then, let us speak of the kind of person who is adapted to the purpose of the murderer; *secondly*, the place where; *thirdly*, of the time when » (VI OM 131); ainsi qu'un pastiche des dernières modes littéraires, d'une part, la rubrique des potins mondains (« a public character is in the habit of giving dinners, 'with every delicacy of the season'») et d'autre part, l'argot des matches de boxe¹³⁷ que De Quincey affectionne particulièrement : il utilise dans plusieurs autres articles l'expression « ugly customer » pour désigner un adversaire redoutable.

¹³⁵ « De Quincey and his Publishers », *op. cit.*, 155.

¹³⁶ « The time when. About the sixth hour; when beasts most graze, birds best peck, and men sit down to that nourishment which is called supper: so much for the time when. Now for the ground which; which, I mean, I walked upon: it is y-cleped thy park. Then for the place where; where, I mean, I did encounter that obscene and preposterous event, that draweth from my snow-white pen the bone -coloured ink, which here thou viewest, beholdest, surveyest, or seest; but to the place where ... » (*Love's Labour's Lost* I.1.231 ff.).

¹³⁷ « Equally pervasive is parody of the vogue for literary appraisal of brutal prize-fighting », « contemporary boxing ('fancy') journalism ». Note des éditeurs VI OM 111, note 353.

Mais la première esthétique parodiée par De Quincey est la sienne, puisque le cadre de l'essai est une auto-parodie ; d'abord dans la préface, signée XYZ (le premier pseudonyme choisi par De Quincey au début de sa carrière) où l'auteur sape sa propre autorité ; puis dans l'essai, dont le narrateur est un conférencier pédant, qui fait la démonstration de son savoir par de nombreuses citations grecques et latines, ainsi que par une longue digression sur la vie des philosophes :

Advertisement of a Man Morbidly Virtuous. (...) For my intense virtue will not put up with such things in a Christian land.

When a murder is in the paulo-post-futurum tense – not done, not even (according to modern purism) being done

I shall here read an excursus on that subject, chiefly by way of showing my own learning. (VI OM 408 [variantes 111.1-2, 115.31], 118)

Le rôle de conférencier, expert parmi les experts mais aussi vulgarisateur, est une des postures favorites de De Quincey, en particulier dans un contexte ironique ou humoristique ; on le retrouve notamment dans les *Confessions* : « And therefore, worthy doctors, (...) stand aside, and allow me to come forward and lecture on this matter » (II C1 44 / C2 219). De Quincey fait enfin allusion à sa distinction entre littérature du *savoir* et littérature du *pouvoir*, transformant en pouvoir esthétique la force physique nécessaire à l'accomplissement du meurtre : « the impression of awe, and the sense of power left behind, by the strength of conception manifested in this murder » (VI OM 126).

Détourner de telles théories pour défendre l'esthétique du meurtre est bien sûr provocateur et jubilatoire. Dans le même sens, De Quincey reprend également l'esthétique de Wordsworth, en particulier ses théories sur l'éducation du goût et la capacité de l'art à régénérer la sensibilité ; et il les reformule de façon à suggérer un commentaire direct du poète sur le meurtrier :

Like Aeschylus or Milton in poetry, like Michael Angelo in painting, he has carried his art to a point of colossal sublimity, and, as Mr Wordsworth observes, has in a manner 'created the taste by which he is to be enjoyed'.

from our art, as from all the liberal arts when thoroughly cultivated, the result is, to improve and to humanise the heart (VI OM 113, 132)

Il renforce ce dernier point par une citation d'Ovide : « 'Ingenuas didicisse fideliter artes, / Emollit mores, nec sinit esse feros' » (« To have faithfully learned the

arts refines the manners and prevents them from being rough » VI OM 132)¹³⁸. De l'esthétique romantique, De Quincey reprend également la créativité, le culte du génie, et l'art du fragment :

no artist can ever be sure of carrying through his own fine preconception.
(VI OM 127)

The moral of his story was good, for it showed what an astonishing stimulus to latent talent is contained in any reasonable prospect of being murdered. (...) upon this inspiration; so greatly was natural genius exalted and sublimed by the genial presence of his murderer. (VI OM 129)

the blaze of [the murderer's] genius absolutely dazzled the eye of criminal justice (VI OM 130)

the fragments and first bold outlines of original artists have often a felicity about them which is apt to vanish in the management of the details. (VI OM 131)

Comme les autres arts, le meurtre esthétique connaît donc une alternance cyclique de flamboyance et de périodes creuses : « Assassination (...) has flourished by fits » (VI OM 117-18). Avec le deuxième article, qui renvoie presque exclusivement à l'esthétique romantique, s'ajoute le désir de régénérer la sensibilité du public (« a little aesthetic essay (...) a Club (...) and a dinner (...) tending (...) to the diffusion of a just taste », « such works are enough to make us all young (...) [he] would have died but for this regeneration of art »), et la singularité de toute œuvre d'art (« each work has its own characteristics – each in and for itself is incomparable » XI « Second Paper » 398, 402).

Robert Morrison suggère enfin une source possible dans les *Noctes* de Wilson :

Yet perhaps his most important source was Wilson, who in his April 1824 instalment of the *Noctes* mapped in several of the specific features of 'On Murder'. Like De Quincey, Wilson evaluates disasters aesthetically: 'I call this a very passable fire (...) I fear the blockheads will be throwing water upon [it], and destroying the effect.' (...) 'a set of amusing articles might (...) be occasionally compiled from the recorded trials of our best British murderers.' He blends intellectuality and intellectualism: 'one meets with the most puzzling malefactors, who perpetrate atrocious deeds upon such recondite principles, that they elude the scrutiny of the most perspicacious philosophers.' Wilson even mentions John Williams.¹³⁹

Il paraît néanmoins vraisemblable que De Quincey soit, au contraire, la source de Wilson, même s'il n'a pas été le premier à publier, car le postulat apparaît dans

¹³⁸ VI [explanatory note] 354 (traduction de l'éditeur).

¹³⁹ MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, op. cit., 253.

deux écrits antérieurs aux *Noctes*, dans « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* », et dans une lettre à son éditeur datée du 19 novembre 1823, en réaction au jugement du meurtrier John Thurtell :

The Murder is a good one, as you observe, and truly gratifying to every man of correct taste: yet it might have been better; if he would have thrown in a few improvements that I could have suggested. – I speak aesthetically, as the Germ. say, of course: morally, it is a damnable concern. You must allow me to look at these things in 2 lights. Perhaps it is yet too recent to be looked at by the aesthetic critic.¹⁴⁰

Après l'esthétique, l'ironie de « On Murder » s'en prend à la philosophie. Le meurtre esthétique devient le prétexte à une longue digression : une série d'anecdotes biographiques plus ou moins romancées et fantaisistes. De Quincey implique ainsi Coleridge en tant que philosophe, explicitement comme caution sur l'appréciation esthétique des incendies, et implicitement, comme victime idéale. En effet, un bon candidat au meurtre doit être à la fois bon philosophe et corpulent ; or De Quincey voyait en Coleridge un grand philosophe, et l'a décrit comme gras et joufflu : « too fat to be a person of active virtue » (VI OM 114), « Coleridge's face (...) exposed a large surface of cheek » (II C2 248). L'absurdité apparente des critères prend une dimension logique et tend à la plaisanterie entre initiés (*private joke*) si elle vise en fait un individu particulier. Il est vrai que les deux autres critères mentionnés, être riche et irréprochable au plan moral, ne s'appliquent pas à Coleridge, ni objectivement, ni selon l'appréciation de De Quincey, mais il apparaît clairement que la cohérence n'est pas une priorité dans cet article. Ces derniers critères sont des motifs classiques des récits de meurtre, et c'est sans doute uniquement à ce titre que De Quincey les inclut.

De Quincey reprend encore Aristote, cette fois pour son traité de métaphysique, dont il cite l'expression de « parfait voleur » : pour Aristote, il s'agit d'une façon de parler, d'un usage abusif de l'adjectif « parfait », mais en omettant le contexte De Quincey détourne la parole du philosophe pour en faire une louange du voleur. Il saisit l'occasion d'étendre sa parodie au discours médical, déconnecté des souffrances des malades et abordant avec enthousiasme les manifestations cliniques d'une maladie : « he makes no scruple to talk with admiration of a certain ulcer which he had seen, and which he styles 'a beautiful ulcer' » (VI OM 115).

¹⁴⁰ « De Quincey and his Publishers », *op. cit.*, 233.

De Quincey se moque ensuite de Descartes, et surtout de ses commentateurs, dont les propos sont aussi ineptes que prolifiques : « we should have no Cartesian philosophy ; and how we could have done without *that*, considering the worlds of books it has produced, I leave to any respectable trunk-maker to declare » (VI OM 119).

Enfin, il suggère que Hobbes aurait mérité une bonne correction pour la rédaction du *Léviathan* : « a man deserved a cudgelling for writing *Leviathan* » (VI OM 122). Ce titre lui procure par ailleurs un excellent surnom pour le philosophe. *Léviathan* avait semblé à sa parution un ouvrage très cynique, et De Quincey ne manque pas l'occasion d'en retourner le contenu contre son auteur :

and (what is very funny) he had no right to make the least resistance; for, according to himself, irresistible power creates the very highest species of right, so that it is rebellion of the blackest dye to refuse to be murdered, when a competent force appears to murder you. (VI OM 121)

En dehors de ces deux grandes catégories, l'esthétique et la philosophie, dans un esprit de provocation, De Quincey lance quelques piques satiriques contre la société moralisatrice dont il eut surtout à souffrir à travers le regard de sa mère. En introduction, De Quincey parodie les noms de deux associations pour la promotion de la morale : « the Society for the Promotion of Christian Knowledge » devient « Society for the Promotion of Vice », et « The Society for the Promotion of Religion and Virtue and the Suppression of Vice » devient « The Society for the Suppression of Virtue ». Il applique le même principe d'inversion dans son énumération allant du crime à la procrastination : « For if once a man indulges himself in murder, very soon he comes to think little of robbing ; and from robbing he comes next to drinking and Sabbath-breaking, and from that to incivility and procrastination » (XI OM 2 400). De Quincey étant lui-même coupable quotidiennement de procrastination, l'ironie lui permet de reconnaître sa criminelle responsabilité tout en évacuant sa culpabilité par le rire. A. S. Plumtree y a reconnu une parodie de la morale évangélique de Hannah More : « were it not for the inversion of cardinal and venial sins, we might be reading the language of one of the evangelical tracts of his mother's friend Hannah More »¹⁴¹. L'introduction met à mal l'hypocrisie morale bien-pensante et la vertu aux principes froidement intellectuels. Pour finir, De Quincey aime taquiner le bon sens populaire en détournant des dictons : « Everything in this word has two handles. Murder, for

¹⁴¹ PLUMTREE, A.S. « The Artist as Murderer: De Quincey's essay *On Murder Considered as One of the Fine Arts* », *op. cit.*, 153.

instance, may be laid hold of by its moral handle (...) or it may also be treated *aesthetically* » (VI 114).

Toutes ces remarques parodiques et humoristiques sont juxtaposées sans souci de cohérence ou de système. De Quincey suit sa « fantaisie », passant indifféremment de la théorie romantique à la catharsis d'Aristote ou au mélodrame, et de clichés à des références personnelles, et s'adonnant avec jubilation à son goût de l'absurde. Il n'est donc pas surprenant que les critères de ce qui rend un meurtre esthétique soient contradictoires : ainsi, l'abondance de sang est une marque de raffinement chez Milton, mais une preuve de vulgarité chez les modernes. Le deuxième article, qui met en œuvre l'atmosphère d'« hilarité générale » promise dans le premier article, a quelque chose de carnavalesque, et l'évocation récurrente d'un meurtre commis par un membre éminent de l'assemblée provoque systématiquement un rire général, accompagné d'un refrain en vers latin et en musique.

La dimension ludique est clairement prépondérante dans cette joyeuse mosaïque. Ces articles ne seraient-ils donc rien de plus que ce que De Quincey en dit dans le « Postscript » : une « extravagance », « this bagatelle », « so mere a foam bubble of gaiety » (XX « Postscript » 38), c'est-à-dire une pure distraction ? La reconnaissance obtenue par ces textes, et la reprise du même thème à trois reprises et à des années d'écart, nous laissent penser qu'une lecture plus riche est possible.

La présence-absence de Kant

Joel Black sembla trouver la clé des trois articles en avançant l'idée d'une parodie de la philosophie kantienne (ce qui conforterait la parodie gothique : blâmons l'étranger). Comme Wordsworth et Coleridge, Kant a été à la fois une influence majeure dans la vie intellectuelle de De Quincey, et l'objet d'une grande déception. Durant toute sa carrière il a rendu hommage au génie du philosophe, et pourtant quelques articles contiennent la condamnation la plus violente :

[Kant's] intellect was essentially destructive. He was the Gog and he was the Magog of Hunnish desolation to the existing schemes of philosophy. (...) he had no love, no faith, no self-distrust, no humility (...) Who can read without indignation of Kant, that, at his own table, in social sincerity and confidential talk, let him say what he would in his books, he exulted in the prospect of absolute and ultimate annihilation; that he planted his glory in the grave, and was ambitious of

rotting forever? (...) he has applied himself to the destruction of Christian hope.
(XIX AS 313-14)

David Clarke et Sigmund Proctor soulignent à quel point cette attitude relève de l'émotion plutôt que de l'argument rationnel¹⁴². De Quincey accuse Kant d'athéisme parce qu'il n'y a pas de place dans sa philosophie pour l'émotion, l'intuition, pour tout ce qui est de l'ordre de la foi et de la révélation, et qui pour De Quincey est indissociable de l'expérience du sublime et du sentiment religieux. Il regrette d'ailleurs que Kant n'ait pas été un mystique : « Kant – the unrelenting and almost persecuting enemy of mysticism (...) Would to God, he *had been* a mystic! » (I « Immanuel Kant and John Gottfried Herder » 286).

Ces sentiments ambivalents sont particulièrement propices à l'ironie et à la parodie, et on peut penser que « On Murder » démontre par l'absurde l'échec de l'esthétique kantienne. Selon Kant, le jugement esthétique, ou « jugement de goût », se doit d'être purement désintéressé, c'est-à-dire détaché de toute finalité, y compris morale : le jugement esthétique se trouve alors détaché des considérations morales. Ceci concerne le Beau ; quant au Sublime, selon Kant, il est d'autant plus sublime qu'il fait violence à l'imagination confrontée à un spectacle horrible. L'un comme l'autre sont purement subjectifs : « universellement valables pour leur sujet, bien que leurs prétentions ne portent sur aucune connaissance de l'objet, mais simplement sur le sentiment de plaisir »¹⁴³, et ne dépendent donc aucunement de la nature de l'objet contemplé. Dans ces conditions, le meurtre n'est-il pas susceptible de devenir esthétique ? « De Quincey brought Kant's concept of the natural sublime to its 'logical' conclusion »¹⁴⁴.

Par ailleurs, le « Postscript » contient une critique explicite de Kant. De Quincey y dénonce un paradoxe de la morale kantienne, qui pousse ses exigences de vérité (« demands of unconditional veracity ») au point de devoir révéler à un meurtrier l'endroit où se cache sa victime : « aiding and abetting [the murderer] by pointing out his victim's hiding place, as a great moralist of Germany declared it to be every good man's duty to do » (VI OM 113-114). Il s'agit d'une des anecdotes préférées de De Quincey, qui la mentionne dans plusieurs autres articles. Un homme

¹⁴² « What De Quincey really found lacking was an appeal to the imaginative faculty, an appeal to the sublime capacities in man, since he saw a denial of these powers in Kant's apparent hostility to Christianity ». CLARKE, David Fisher. « The Function of the Sublime in the Writing of Thomas De Quincey », *op. cit.*, 7. PROCTOR, Sigmund. *T. De Quincey's Theory of Literature*. New York: Octagon Books, 1966, 28- 42.

¹⁴³ GUILLERMIT, Louis (ed., trad.). Introduction : « Kant et le kantisme ». *Critique de la faculté de Juger. Par Kant*. Paris : Vrin, 1997, 217.

¹⁴⁴ BLACK, Joel. *The Aesthetics of Murder*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991, 15.

vertueux dit toujours la vérité, donc il livre au criminel sa future victime, donc un homme vertueux est (et se doit d'être) complice d'un meurtre. « L'extravagance » kantienne (« so extravagant a length ») fait donc écho à « l'extravagance » des articles sur le meurtre, et une contradiction (ou une hypocrisie) similaire de la part du conférencier, qui proclame haut et fort sa moralité impeccable, et prêche contre le meurtre tout en admirant ses effets esthétiques.

Enfin, Lindop insiste sur la coïncidence entre la parution simultanée du premier article « On Murder » et d'un autre article sur Kant, consacré à la dégradation du philosophe à la fin de sa vie:

The article [on Kant] appeared in the same number of Blackwood's as 'On Murder Considered as One of the Fine Arts,' an appropriate pairing since Kant is both an explicit presence in 'On Murder' and one source of its underlying aesthetic concerns. The two articles' common authorship was thinly veiled by using two pseudonyms carried over from De Quincey's London Magazine work, crediting 'On Murder' to 'XYZ' and 'Kant' to 'The English Opium-Eater'.¹⁴⁵

Albert Goldman explique que De Quincey a sélectionné, en traduisant la biographie naïve d'un proche de Kant, les anecdotes qui mettent le plus en avant les petites manies ridicules du philosophe, exacerbées par l'âge :

By narrating the senile antics of the great philosopher in the prosaic tones of a sympathetic medical attendant, Wasianski frequently achieves, quite unintentionally, an effect which is almost burlesque. (...) But De Quincey's twinkling eyes were open to the humour inherent in every grotesque detail. (...) an effect worthy of an original humorist.¹⁴⁶

Le rapprochement entre l'esthétique kantienne et le postulat du meurtre esthétique est très convaincant. Pourtant, une analyse détaillée démontre que l'esthétique kantienne n'est présente que de façon très superficielle, en creux ; elle constitue une source incontournable des articles, mais n'en est jamais l'objet, si bien que la parodie suggérée devient presque une illusion d'optique.

Tout d'abord, la parodie peut sembler un peu trop discrète. Le texte ne fait jamais apparaître clairement d'intention parodique : pas de clin d'œil appuyé, pas de doigt pointé vers le système kantien. Sans marqueurs linguistiques, l'ironie devient invisible, et accessible uniquement aux lecteurs bien informés et attentifs. Or, une ironie subtile doit surmonter l'indéniable obscurité de Kant (et plus globalement de la philosophie allemande) en Grande-Bretagne à cette époque : « Richter, Herder,

¹⁴⁵ Introduction de l'éditeur, VI OM 73.

¹⁴⁶ GOLDMAN, Albert. *The Mine and the Mint: Sources for the Writings of Thomas De Quincey*, op. cit., 73-74.

Kant, the Romanticists were almost mere names »¹⁴⁷. C'est particulièrement vrai au moment du premier article, mais au moment du « Postscript » les Britanniques ne savaient presque rien de Kant, si ce n'est qu'il avait la réputation d'être un philosophe abscons. L'ouvrage de Kant le plus lu par les contemporains de De Quincey était *Vers la Paix Perpétuelle*, qui ne porte pas sur l'esthétique. De Quincey déplore lui-même que les écrits de Kant aient suscité peu d'intérêt chez ses contemporains et soient donc méconnus, bien qu'il se soit lui-même contenté de mettre le nom de Kant régulièrement sous les yeux du lecteur, sans expliquer ses idées :

the *works* of Kant are not regarded with the same interest which has gathered about his *name*; and this may be attributed to three causes – first, to the language in which they are written; secondly, to the supposed obscurity of the philosophy which they teach, whether intrinsic or due to Kant's particular mode of expounding it; thirdly, to the unpopularity of all speculative philosophy (VI «Gallery of the German Prose Classics. Kant » 74)

Tout au long de sa carrière, De Quincey a enfin répété que Kant avait les plus grandes difficultés à exprimer sa pensée de façon claire et simple, ce qui rendait ses écrits particulièrement obscurs. L'influence de Kant peut donc sembler évidente à présent, mais elle ne l'était pas pour les contemporains de De Quincey ; elle a d'ailleurs longtemps échappé à la critique.

Dans un tel contexte, une allusion non explicitée n'est plus une parodie mais une plaisanterie entre initiés (*private joke*), dont un des rares bénéficiaires serait Coleridge, qui déclarait dans *Biographia Literaria* que l'œuvre de Kant l'avait saisi comme la main d'un géant : « took possession of me as with a giant's hand »¹⁴⁸. On rejoint la sphère privée des familiers de Grasmere. Cette interprétation semble une motivation insuffisante pour rédiger plus de quelques lignes, et plus encore pour trois textes si éloignés les uns des autres dans le temps. D'une part, comme nous l'avons vu De Quincey redoute de ne pas être compris par ses lecteurs, et de plus en plus, fort de son rôle de critique pédagogue, il traduit ses citations et explicite ses références. Il a d'ailleurs pris la peine d'informer le lecteur sur la morale kantienne par une note de bas de page : « Kant – who carried his demands of unconditional veracity so extravagantly ». S'il avait voulu discréditer le jugement de goût, n'aurait-il pas accompagné ses propos d'une explication similaire ?

¹⁴⁷ DUNN, Von William A. *Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy*. Inaugural Dissertation. Strasbourg: Druck von J. H. E. Heitz, 1900, 9.

¹⁴⁸ *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, op. cit.*, tome 7, 145.

D'autre part, si parodie il y a, elle est d'une discrétion tout à fait inégalée dans le reste de son œuvre : car s'il reconnaît les vertus d'une telle discrétion, il ne l'applique pas pour autant. Ainsi, dans « Sketch From Childhood », De Quincey cite ce principe de Cicéron : pour dénoncer les propos de nos ennemis, il suffit d'en faire une citation judicieusement choisie (*de leur propre bouche seras-tu condamné*). Dans ce cas précis, cependant, la citation de Cicéron vient souligner l'incongruité des propos dénoncés : « 'he has met with some who have acknowledged the fact of their having come from the dead' – *habes confidentem rem* » (XVII SFC « Introductory letter and first part » 79). Elle constitue en elle-même un commentaire, ou un clin d'œil appuyé au lecteur. Quand De Quincey a souhaité alléger son texte (repris dans ses œuvres complètes), il s'est contenté de déplacer la citation latine en note de bas de page (XIX AS « Introduction to the World of Strife » [note] 28). On peut faire le même constat dans sa critique du « Wilhelm Meister » de Goethe. De Quincey commence par décliner le rôle du censeur pour celui de l'ironiste effacé :

To be an idoloclast is not a pleasant office, because an invidious one. Whenever that can be effected therefore, it is prudent to decline the odium of such an office upon the idol himself. Let the object of the false worship always, if possible, be made his own idoloclast (IV « Goethe » 180)

Il annonce une critique purement objective : « a few plain comments [on the extracts] pointing out their relations, connexion, and tendency » ; pour que le lecteur se fasse seul sa propre opinion (IV 169). Mais à nouveau, sa théorie est bien différente de sa pratique, et il cède immédiatement à l'envie irrépressible de guider le lecteur, prétextant que ce dernier ne serait peut-être pas suffisamment attentif :

For our own parts we shall do no more than suggest a few principles of judgement, and recall the hasty reader to his own more honourable thoughts, for the purpose of giving an occasional impulse and direction to his feelings on the passages we shall quote – which passages, the very passages of Goethe, will be their own sufficient review and Mr Goethe's best exposure. (IV 180)

En réalité, De Quincey pourrait difficilement être plus explicite ou plus direct dans sa critique de Goethe : « We on our part are no less ready to take our stand on this as the most unequivocal evidence of depraved taste and defective sensibility » (IV « Goethe » 195). Quant à ses commentaires ironiques, ils comportent tous les marqueurs de l'ironie la plus explicite (ponctuation, contradictions, emphase exagérée ou décalée) et il ne se prive pas d'user de sarcasmes : « most philanthropic Philina – thou lover of all *mankind* ! » (IV 194). Si bien qu'il semble vraiment de mauvaise foi quand il minimise (tout à fait sérieusement, semble-t-il) sa

propre intervention : « Thus we have made Mr von Goethe's novel speak for itself. And, whatever impression it may leave on the reader's mind, let it be charged upon the composer. (...) we have but arranged the concert, and led in the orchestra » (IV « Goethe » 202).

Quand De Quincey se moque de Kant dans « Kant in his Miscellaneous Essays », c'est dans le même style outré qui ne laisse aucun doute sur ses intentions : « Forth stalks a transcendental pedant (...) poor Mr Kant », « speculating in a transcendental closet » (VII 68, [note†] 71). De Quincey se refuse obstinément à laisser le lecteur juger par lui-même : alors qu'il a clairement expliqué en quoi le raisonnement de Kant est critiquable, et qu'il prétend ensuite présenter au lecteur le texte brut (« I (...) shall give the whole of what he says, without bestowing one syllable of reply upon it » VII 68), il ajoute tout de même quatre notes explicatives assez longues pour deux pages de texte cité. Il semble donc très improbable que De Quincey ait pu faire une parodie de l'esthétique kantienne, à trois reprises tout au long de trois articles distincts, sans la désigner clairement à un moment ou un autre.

De fait, dans tous ses textes, De Quincey désigne toujours la victime de ses attaques, soit en la nommant directement, soit par le biais d'une citation reconnaissable, même quand elle n'est pas identifiée comme telle par des guillemets. Les seules occurrences ironiques qui ne fassent pas l'objet d'un commentaire direct systématique concernent les exploits de son frère William (XVII SFC), mais le commentaire est rendu explicite par le contexte, que ce soit par l'ironie des autres personnages, ou par le recul humoristique du narrateur adulte sur ces frasques enfantines.

Il en va de même pour « The Last Days of Immanuel Kant ». Ce texte est considéré comme ironique, unanimement semble-t-il, parce que la décrépitude d'un vieil homme y contraste fortement avec son génie intellectuel passé. Le contraste, cependant, ne suffit pas à établir un ton ironique : si De Quincey rit intérieurement, rien dans l'article ne permet de l'affirmer avec certitude. Albert Goldman reconnaît d'ailleurs que De Quincey se contente de traduire : « this splendid paper (...) is essentially a translation ». S'il donne des détails un peu trop précis sur le corps malade et diminué de Kant, il faut se rappeler que De Quincey ne craint pas pour lui-même de donner des détails sur son estomac¹⁴⁹. Il semble plutôt s'identifier au

¹⁴⁹ Cet apparent manque de délicatesse est en réalité un fait culturel, dû aux préoccupations de l'époque en matière de santé, comme l'explique Simon Wilson : « Bizarre as it may seem now, his view of the importance of

patient, à qui il recommande l'opium : « For Kant's particular complaint, as described by other biographers, a quarter of grain of opium, every 12 hours, would have been the best remedy, perhaps a perfect remedy » (VI « Gallery of the German Prose Classics. Kant » [note] 95). Il est à cet égard très significatif que les deux maux principaux qui affligent Kant concernent son estomac et sa tête ; deux parties du corps dont De Quincey lui-même a souffert, et qui ont dans son œuvre une portée très symbolique : ses maux d'estomac seraient à l'origine de sa dépendance à l'opium, tandis que les maux de tête trouvent toujours un écho, même lointain, avec le traumatisme de la mort de sa sœur, et l'idée de l'autopsie pratiquée sur sa tête. De Quincey a raconté avoir éprouvé dans son enfance « une peur panique » à l'idée de toute maladie affectant sa propre tête. Enfin, Kant a souffert de terribles cauchemars, qui ne peuvent qu'évoquer ceux du Mangeur d'Opium ; comme chez De Quincey, les cauchemars semblent liés aux maux d'estomac, et constituent une forme de « persécution » :

The morbid affection of the stomach began now to be more and more distressing (...) His dreadful dreams became continually more appalling: single scenes, or passages in these dreams, were sufficient to compose the whole course of mighty tragedies, the impression from which was so profound as to stretch far into his waking hours. (VI « Gallery of the German Prose Classics. Kant » 95)

Bien entendu, le portrait de Kant glissant dans la sénilité peut sembler ridicule ; sans doute, De Quincey pourrait décrire ainsi le vieux couple de Gallois dont il a fui l'austérité peu amène lors de ses pérégrinations au Pays de Galles. Mais parce qu'il se rapporte à un grand homme, ce portrait rappelle ses impressions de « Mrs Q. » à la mort de Falstaff : « Why must we laugh? Because we find a grotesque assembly of noble and ignoble qualities. Very well; but why then must we weep? Because this assemblage is found actually existing in an eminent man of genius » (XIII « Pope » 271). Dans ce mélange de comique et de pathos, c'est ce dernier qui prédomine : si les derniers jours de Kant peuvent paraître grotesques, ils peuvent aussi être ressentis comme poignants ; et d'autant plus poignants que l'ancien génie devient un vieillard sénile et capricieux. Le ressenti de ses contemporains va d'ailleurs dans ce sens : « And those "Last Days of Kant," how affecting they are, and how thoroughly in every line and in every thought (...) one always feels how thoroughly and completely [De Quincey] is a gentleman as well as

the stomach was not particularly anomalous at the time. The problem of indigestion was a national obsession, and countless books were written on the subject » (« De Quincey's Gastric Fantastic », *op. cit.*, n. pag.)

a great writer »¹⁵⁰. De Quincey adoucit même en certains points le portrait de Wasianski : « This last feature of his temperament is here expressed much too harshly » (VI « Gallery of the German Prose Classics. Kant » [note] 81). La dissolution d'un grand homme correspond au goût de De Quincey pour les mélanges de pathos et de grandeur. Rappelons sa critique acerbe contre Johnson, parce qu'il se permettait de rire de Milton :

I therefore, on *my* part, call on the reader to observe that in Dr Johnson's opinion, if a great man, the glory of his race, should happen through human frailty to suffer a momentary eclipse of his grandeur, the proper and becoming utterance of our impressions as to such a collapse would not be by silence and sadness, but by vulgar yells of merriment. (XX « Prefatory Memoranda to Critical Suggestions on Style and Rhetoric, with German Tales, and Other Narrative Papers » 115)

La perspective du déclin des grands auteurs romantiques, sombrant dans la stérilité ou la folie, renforce la pertinence d'une lecture pathétique de « Last Days of Immanuel Kant » . De Quincey aime les tragédies. Le déclin d'un homme de génie, ou simplement de grand talent, est une tragédie. L'infirmité humaine n'est pas un sujet qui prête à rire pour De Quincey : l'histoire des deux sœurs idiotes de son enfance ne lui inspire qu'un peu d'autodérision et beaucoup de pitié pour ces « enfants parias ». Enfin, De Quincey lui-même parle du texte sur la fin de vie de Kant comme propice à susciter le respect :

A good deal therefore remains to be done (or rather I should say – everything is yet to be done) for Kant's philosophy by delivering it in English words and in an intelligible form. But, as a still better way of preparing the nation to study Kant, by forcing them to respect him, I wish that you could see reason for offering me a reasonable consideration for a volume of "Essays Miscellaneous and Philosophical by Imman. Kant. With an Introduction and copious Notes". An account of his Life, especially of his latter life when he had partially outlived his intellectual faculties, which I once digested from a number of German authorities, and which Mr Blackwood (who published it) did not like, but which many others did, might be prefixed with propriety. (Lettre à James Fraser, 25 juillet 1832)¹⁵¹

Il paraît peu vraisemblable que De Quincey ait tenté de ridiculiser, et donc de discréditer, l'auteur dont il a toujours recommandé la lecture, au moment même où il en fait le plus activement la promotion (III « Letters to a Young Man Whose Education Has Been Neglected », 85-97), et où il en propose à son éditeur plusieurs traductions, dont trois seraient publiées en 1824 : « Kant on National Character, in

¹⁵⁰ Lettre de Miss Mitford. FIELDS, James Thomas. *Yesterday with Authors*, *op. cit.*, 329.

¹⁵¹ « De Quincey and his Publishers », *op. cit.*, 447-448. Barry Symonds juge toutefois « grotesque » l'idée de proposer en préface d'un volume de philosophie une telle « accumulation de détails anecdotiques sur le rythme de vie obsessionnel de la vie domestique de Kant ».

relation to the Sense of the Sublime and Beautiful », « Abstract of Swedenborgianism by Immanuel Kant », « Idea of a Universal History on Cosmo-Political Plan, by Immanuel Kant ». La troisième de ces traductions est évoquée dans la lettre à Fraser comme propre à susciter un sentiment de révérence envers Kant : « it was this paper which first impressed that gentleman, who hates all Metaphysics and all Metaphysicians, with feelings of reverence for Kant » ; avec pour objectif d'en faire, grâce à une sélection de textes judicieuse, un auteur « populaire » (« popular work »).

Ensuite, l'esthétique des articles met-elle vraiment en œuvre l'esthétique de Kant ? La notion de crime « désintéressé » est souvent citée comme fournissant la clé d'une parodie kantienne : « a murder of pure voluptuousness, entirely disinterested » (XX « Postscript » 65). Mais aucun meurtre n'est vraiment gratuit dans « On Murder » : dans le deuxième article, le narrateur décrit le meurtre politique uniquement pour mieux exalter l'intérêt bien compris d'une « amitié » assurant un profit réciproque. Dans le « Postscript », le « désintéressement » de Williams est en réalité une monstrueuse soif de sang, et le seul meurtre inutile ne se prête pas à des considérations esthétiques, mais au contraire à une condamnation unanime (« useless butchery of the infant » XX 54). En ce qui concerne l'appréciation des qualités esthétiques du meurtre, les esthètes les admirent de loin, sans être capables de les mettre en œuvre eux-mêmes : le jugement de goût de De Quincey, contrairement à celui de Kant, ne relève donc pas de la conception (le jugement *a priori*), mais des effets (la mise en jeu des sens *a posteriori*). Comme l'admet Joel Black, la démarche de De Quincey va finalement à l'encontre de celle de Kant, qui est loin de détacher l'esthétique de la morale :

Where Kant has posited a continuity between human ethics and aesthetics – even in the case of the sublime which by revealing the inadequacy of the imaginative faculty, made the subject aware of its 'higher' moral provenance – De Quincey drew a radical opposition (...) between the world of ethical action and the world of aesthetic experience, between the dull domain of everyday reality and a supermundane realm of heightened intuition.¹⁵²

Le sublime nous révèle à la fois notre finitude et la nature divine de notre esprit. De plus, le jugement de goût est libre, mais non arbitraire : par son fonctionnement il est à l'image de la raison. Le goût est donc régulé par la raison,

¹⁵² BLACK, Joel. *Aesthetics of Murder*, op. cit., 50.

même s'il n'aboutit pas à un jugement de goût objectif. Ainsi, ni le jugement de goût, ni le sublime kantien ne sont amoraux, au contraire. De Quincey, à qui de nombreux critiques ont reproché de n'avoir pas vraiment compris la philosophie de Kant (ce qu'il reprochait, pour sa part, à tous les autres critiques) ne pouvait cependant ignorer cet aspect, puisque l'idée apparaît dans sa traduction « Kant on National Character, in Relation to the Sense of the Beautiful », en 1824 (soit un an après ses premières notes sur l'idée de meurtre esthétique et six ans avant le premier « On Murder »). A travers ce texte, l'esthétique kantienne trouve de nombreux échos avec les théories de Wordsworth : elle est notamment critique du gothique et admirative de la nature (« the romantic or barbaresque taste (...) distorts nature itself, which is the universal prototype of the noble and the beautiful » IV 151, « a peculiar form of corrupt taste which is styled the Gothic » IV 159), et le rôle de l'art est de régénérer la morale : « so as to raise betimes the moral sensibilities (...) to efficient and operative feelings » (IV 159). Kant y aborde la sensibilité des nations au Beau et au sublime sous l'angle de la morale : «The national mind is in any case best expounded by the direction of its moral feelings : I shall therefore next consider the feelings of different nations in relation to the Sublime and Beautiful from this point of view » (IV 151) ; d'ailleurs le texte ne parle pas d'art, mais dresse un portrait moral des nations européennes, le goût étant finalement une des expressions de la morale, c'est-à-dire des qualités et défauts prédominants dans chaque nation : « taste does not easily degenerate on one side without giving clear indications of corruption in every thing else that is connected with the finer feelings » (IV 159). Le goût aboutit au « décorum » (IV 158). Kant vante la « sagesse » anglaise (IV [note] 155) et décrit la sensibilité anglaise comme prédisposée à apprécier et produire le sublime, la noblesse, et la « profondeur » de l'épopée et de la tragédie ; toutes considérations auxquelles De Quincey ne trouve évidemment rien à redire. Quand ce même texte dénonce enfin « l'homme frivole et vain » :

Finally, the vain and frivolous man is always without any powerful feeling for the Sublime: his religion therefore is unimpassioned and generally an affair of fashion which he goes through with the utmost good-breeding and entire cold-heartedness. (IV 156)

Ce portrait pourrait s'appliquer au conférencier de « On Murder », dont l'attitude désinvolte (« morality, and all that ») est très éloignée de l'austérité kantienne. D'ailleurs, loin de chercher une caution dans la philosophie kantienne, le conférencier prend soin de se distinguer des excès de morale ou de vertu qui

rendaient Kant complice du meurtrier, pour maintenir le plus complet détachement. Si Kant était la cible principale des articles, ne serait-il pas au contraire cité avec une admiration exagérée ? Pour Frederick Burwick, « Kant on National Character, in Relation to the Sense of the Beautiful » serait également une dénonciation implicite de Kant, parce que les derniers paragraphes accumulent des clichés racistes¹⁵³ : mais il suffit de relire le portrait du Malais dans les *Confessions*, tant en 1821 qu'en 1856, pour se rappeler que, en la matière, De Quincey partageait les préjugés de son époque.

En fin de compte, la question essentielle serait peut-être de décider de ce qui est vraiment au centre des articles. Mettre en avant une parodie qui discrédite la philosophie kantienne, c'est aussi affirmer que De Quincey parle de meurtre pour parler d'autre chose, et donc escamoter le thème principal, alors que son œuvre témoigne d'une fascination pour le meurtre qui se manifeste tout au long de sa carrière et qui ne cesse de surprendre ses biographes, au vu de sa personnalité et de son horreur de toute violence¹⁵⁴. Dans son premier emploi comme éditeur de 1818 à 1820, De Quincey donnait même tellement d'importance aux affaires criminelles, qu'il était régulièrement contraint de repousser la parution d'autres articles, pour lesquelles il n'y avait plus de place dans le numéro en cours ; Charles Pollit souligne que les affaires choisies étaient souvent particulièrement violentes (« the careful selection of peculiarly mysterious and revolting cases »¹⁵⁵). De Quincey n'a jamais envisagé sérieusement d'écrire les confessions d'un meurtrier, mais le postulat de « On Murder » apparaît dans une lettre à son éditeur du 19 novembre 1823. C'est le début d'une longue série d'allusions au meurtre esthétique dans les articles les plus divers : l'idée du meurtre comme art apparaît dans l'œuvre à quatorze occasions distinctes, sur une période de trente ans (1823-1854)¹⁵⁶. Pour Frederick Burwick, l'intention satirique vise surtout le déni qui accompagne nos pulsions voyeuristes :

In this respect, the consideration of murder as a fine art is no satire at all. It recognizes and analyses the workings of a morbid curiosity shared by humanity at large. De Quincey's essay however has its satirical targets. It is addressed against

¹⁵³ En tant que co-éditeur dans l'introduction à « Kant on National Character » (IV 149).

¹⁵⁴ « a man for whom violence and suffering were fundamentally abhorrent ». EATON, H.A. *Thomas De Quincey: a Biography*, 317.

¹⁵⁵ POLLITT, Charles. *De Quincey's Editorship of the Westmorland Gazette: July 1818 to November 1819*. Kendal: Atkinson and Pollitt, 1890, 12.

¹⁵⁶ Voir la liste en annexe.

the sneak-a-peak hypocrisy of those who deny their own curiosity and denounce others who deny it¹⁵⁷.

Derrière la fantaisie et l'absurdité de « On Murder », se dessinent des sentiments ambivalents. Plus que jamais, l'ironie et l'humour servent un art de la séduction, de la persuasion, et de l'ambiguïté, pour dissimuler, et peut-être se dissimuler à soi-même, un malaise profond. Une des manifestations de cette stratégie est l'unification des trois textes, comme s'ils ne formaient qu'un seul et même article, ce qui est loin d'être le cas.

L'unité artificielle des trois articles :

Daniel O'Quinn mentionne l'effet curieusement persuasif qu'a l'étude des textes de De Quincey sur la critique : « the tendency in De Quincey scholarship to treat his texts as a system » ; « De Quincey's texts recoil on the reader. And this recoiling tends to draw the reader into a position of complicity »¹⁵⁸. Daniel S. Roberts relève le même problème sur le traitement de l'orientalisme et la religion, se plaignant de ce que la critique a trop négligé les contradictions de De Quincey et s'est laissé séduire par son propre désir de cohérence, tandis que Barry Milligan lui reproche son monolithisme en matière d'analyse politique :

their criticism only reads De Quincey on his own terms of unity and coherence: a critical seduction that we should resist. Instead I would suggest (...) a better recognition of developmental and sometimes contradictory strains. (...) De Quincey is in fact an assiduous and clever manipulator of his own texts.

De Quincey shows himself in 'The Pleasures of Opium' as a far more slippery political commentator than the High Tory mouthpiece who has often emerged from De Quincey criticism and biography.¹⁵⁹

Pour un auteur notoirement dilettante, digressif et incapable d'un traitement systématique de son sujet (à l'exception de son petit traité « Logic of Political Economy », en hommage à l'économiste Ricardo), De Quincey est certainement remarquablement convaincant. Dans le cas de « On Murder », les critiques qui se sont penchés sur ces trois textes les ont toujours étudiés comme une continuité,

¹⁵⁷ BURWICK, Frederick. « De Quincey and the Aesthetics of Violence ». *Wordsworth Circle* 37.2 (Spring 1996): 85.

¹⁵⁸ O'QUINN, Daniel. « Murder, Hospitality, Philosophy: De Quincey and the Complicitous Grounds of National Identity ». *Studies in Romanticism* 38.2 (1999): 135, 137.

¹⁵⁹ MORRISON, Robert, ROBERTS, Daniel Sanjiv (éd.). *Thomas De Quincey: new theoretical and critical directions*. New York: Routledge, 2008, 37, 58.

parlant souvent de « l'article sur le meurtre » comme s'il n'y en avait qu'un, alors que leurs analyses portent principalement (parfois même exclusivement) sur le « Postscript ». L'introduction de Jeffrey Malkan en est un parfait exemple : « In 1854, in an essay entitled, "On Murder Considered as One of the Fine Arts", Thomas De Quincey provided a graphic account of a crime that captured the imagination of London during the winter of 1812 »¹⁶⁰. L'assimilation des trois écrits sur le meurtre risque d'amener à des conclusions qui ne sont valides que partiellement. Quand Grevel Lindop évoque la modernité des trois articles et leur caractère novateur, son argument ne vaut-il pas surtout pour le « Postscript » ?

The essays 'On Murder Considered as One of the Fine Arts' are founding documents of crime writing, and form the literary starting-point of that ambivalent fascination with serial murder which has since become a grim strain in popular culture.¹⁶¹

Les deux premiers articles expriment certainement la « fascination » qu'éprouve De Quincey, mais ils n'abordent eux-mêmes que des meurtres isolés, contrairement au « Postscript » qui raconte en détail l'affaire Williams, c'est-à-dire le massacre de deux familles par une même personne.

Il existe une série de contrastes significatifs entre d'un côté les deux articles, de l'autre le « Postscript ». Le plus évident concerne la tonalité et le traitement narratif. Les deux premiers articles sont humoristiques de bout en bout, et le caractère fictif et fantaisiste de tout ce qui est dit, y compris le détournement de faits historiques et biographiques, ne fait aucun doute. Le thème macabre est traité sur le mode du burlesque, sans jamais donner de détails dérangeants ou sanglants, ce qui est cohérent avec la distanciation constante. Dans le « Postscript » en revanche, De Quincey abandonne très vite la légèreté pour l'horreur et le suspense, créant une atmosphère cauchemardesque ; il fait un récit factuel très détaillé de trois meurtres, correspondant à trois faits réels, tout en cherchant à captiver le lecteur. Dans le même temps, De Quincey passe d'un corpus éclaté et digressif à un corpus beaucoup plus unifié. Passées les premières pages, le « Postscript » se concentre sur le récit de l'affaire Williams, dont l'affaire McKeans n'est finalement que le prolongement ou le contrepoint ; alors que les deux articles sont harmonisés superficiellement par la tonalité humoristique et passent d'une idée à une autre, d'une parodie à une autre, les thèmes s'enchaînant au fil de la plume. L'affaire

¹⁶⁰ MALKAN, Jeffrey. « Aggressive Text: Murder and the Fine Arts Revisited ». *Mosaic* 23 (1990): 101.

¹⁶¹ I General Introduction xiii.

Williams est mentionnée dans les deux premiers articles comme une sorte de fil conducteur, mais en réalité son lien avec eux est assez ténu et allusif. Dans le premier article, l'affaire n'occupe qu'un paragraphe, dans lequel De Quincey ne parle pas des meurtres eux-mêmes, mais seulement du déroulement de l'enquête. Le narrateur refuse ensuite d'aborder l'affaire, au prétexte que les notes de la conférence ont été perdues. La mention de Williams comme l'artiste par excellence tient donc surtout du *name-dropping* provocateur ; d'autant plus que le meurtre esthétique des articles est entièrement théorique. De Quincey se contente de déplacer le thème du meurtre dans le contexte d'une conférence érudite par un critique d'art, et file la métaphore. Il énonce ensuite des considérations abstraites sur la forme des arts picturaux, et des principes tout aussi généraux sur la nature de l'art. L'esthétique du meurtre repose donc ici exclusivement sur un déplacement rhétorique et le goût de la provocation.

En revanche, le récit des meurtres présentés dans le « Postscript » répond indéniablement à des exigences artistiques. On serait tenté de dire que De Quincey met en pratique sa théorie, mais l'esthétique du « Postscript » est bien différente de ce qui précède. Alors que les articles s'intéressent surtout aux arts picturaux, le « Postscript » prend modèle sur le théâtre et transforme la scène du crime en scène de théâtre : « many people thought at the time, that in its dramatic features of thrilling interest this second case even went beyond the first » (XX « Postscript » 55), « the bloody drama » (47), « again rise the curtain » (48), « the gathering spectators of this piteous tragedy » (53). Il n'est plus question de qualités plastiques, mais de mise en scène et d'effets de surprise :

the tendency to a critical or aesthetic valuation of fires and murders is universal (...) after we have paid our tribute of regret to the affair, considered as a calamity, inevitably, and without restraint, we go on to consider it as a stage spectacle.

Precisely the same treatment is applied to murders. After the first tribute of sorrow to those who have perished, but, at all events, after the personal interests have been tranquillised by time, inevitably the scenical features (what aesthetically may be called the comparative *advantages*) of the several murders are reviewed and valued. (XX « Postscript » 38-39)

Il est significatif que la première allusion à l'affaire Williams et à l'idée de meurtre esthétique soit apparue dans une lecture critique d'une scène de *Macbeth* (III « On the Knocking at the Gate in Macbeth » 150-54), et De Quincey y fait référence dans le « Postscript » : « afterwards, this repulsive stranger (...) revolved

upon the memory of all who had steadily observed him with something of the same freezing effect as belongs to the two assassins in 'Macbeth' » (XX « Postscript » 56).

A cette division pictural/verbal se superpose la dualité entre le Beau et le Sublime : les articles utilisent le lexique consacré au Beau (*fine, picturesque, connoisseur, amateur, (good) taste, merit, luxury, beautiful, delighted, improvement, talent*, etc.), tandis que le sublime est réservé au récit de l'affaire Williams ; d'un côté, le détachement de l'esthète, de l'autre, l'emprise d'un récit haletant.

Ainsi la cohérence des trois articles n'est pas à chercher dans une continuité, mais bien dans une mise en opposition des deux articles et du « Postscript ». On peut même dire que l'un contredit les autres : après avoir tourné en ridicule l'association entre meurtre et esthétique, De Quincey sublime les actes du célèbre meurtrier Williams par une fiction haletante. Comme le constate Joel Black, « The "Postscript" is therefore an actual demonstration of the outrageous theory that is merely asserted in the earlier burlesques – namely, that murder can indeed be considered a form of art »¹⁶². Le « Postscript » est d'ailleurs considéré comme l'un des meilleurs textes de De Quincey pour sa qualité littéraire. Si le « Postscript » démontre réellement ce qui semblait n'être qu'une posture absurde, il ne semble pas excessif de pousser un peu plus loin le raisonnement de Black, et d'en conclure, tout d'abord, que le « Postscript » prend de fait au sérieux l'alliance problématique entre meurtre et esthétique ; et ensuite, que l'esthétique résulte du seul récit de l'affaire Williams, alors dans les deux premiers articles, ce n'était qu'un mot vidé de sa substance.

Des textes si différents peuvent-ils répondre au même objectif ? Le premier article s'achève avec deux citations : l'une est extraite de *The Pleasure of Imagination*, ce qui suggère que tout l'article est une célébration de l'imagination fantasque ; l'autre nous oriente vers une satire, mais comme nous l'avons vu, c'est pour mieux disqualifier le conférencier dont elle souligne la grandiloquence et le ridicule. Ici comme dans les commentaires du « Postscript », De Quincey nous encourage à ne voir dans les deux articles qu'un divertissement. Frederick Burwick objecte que cette interprétation est trop superficielle ; il fait remarquer la stérilité d'une telle approche : « If the joke had rested on the incongruity of considering

¹⁶² BLACK, Joel. *Aesthetics of Murder*, op. cit., 57.

murder as an art form, it would quickly have exhausted itself »¹⁶³. Mais c'est précisément ce qui se passe dans les deux premiers articles : De Quincey épuise rapidement son matériau, et peine à se renouveler. Lui qui aime développer et disséquer le moindre détail, passe ici rapidement d'une idée à une autre. En fin de compte, il atteint vingt et une pages dans l'article original grâce à une longue digression (six pages et demie) sur les philosophes paranoïaques, et seulement onze pages pour le deuxième. Il vaut la peine de mentionner qu'une première suite à « On Murder » a été rejetée par l'éditeur Blackwood comme trop mauvaise, on serait tenté de dire peu inspirée ; l'humour en particulier, rapporte Robert Morrison, était bien en dessous de la première publication : « A sequel to 'On Murder' (...) lacked the excoriating wit of the original and Blackwood rejected it »¹⁶⁴.

Le « Postscript », ajouté comme une arrière-pensée, est finalement plus long que les deux articles réunis, avec trente-huit pages ; et le simple fait que les analyses critiques portent très largement sur le « Postscript » indique que ce dernier est bien plus riche que les articles. C'est également le seul des trois textes dont le thème principal est le meurtre, traité pour lui-même, et non comme prétexte à parodier autre chose ; alors que dans les deux premiers articles, le thème devient le support, et en un sens le prétexte, de la parodie et du jeu. Il n'est pas innocent non plus que le « Postscript » soit un écrit de fin de vie : avec le récit de l'affaire Williams, De Quincey cherche à exprimer quelque chose qui est resté dans le non-dit pendant presque toute sa carrière : et même alors, il ne s'exprime pas clairement et directement, mais dans l'ambivalence et la confusion. La lecture du « Postscript » modifie rétrospectivement notre réaction aux deux premiers articles ; à l'inverse, la connaissance des articles contamine nos impressions sur le « Postscript » ; et cette confusion est largement induite par le texte. Le récit final explicite la référence à Williams dans les deux premiers articles ; il est précédé d'un rappel substantiel de ces articles ; le ton et le vocabulaire parodiques font enfin irruption dans une scène pleine de suspense. Les choix narratifs de De Quincey aboutissent à un brouillage du texte, et défient le lecteur : oserons-nous une lecture au premier degré ? La question est de décider si l'humour du « Postscript » existe par écho, parce que le lecteur se souvient de ce qui précède, ou si De Quincey réendosse le rôle de l'humoriste – comme il le fait indéniablement, explicitement, au cœur du récit des

¹⁶³ BURWICK, Frederick. « De Quincey and the Aesthetics of Violence », *op. cit.*, 78.

¹⁶⁴ MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, *op. cit.*, 259.

meurtres ; et comme le dit Jordan, l'ambivalence semble notre seule certitude : « a deliberate, joyous exploitation of incongruity left finally ambiguous »¹⁶⁵.

Mêlant un discours léger et un discours sérieux, le « Postscript » juxtapose des passages qui, à l'évidence, sont à prendre au premier degré, avec des affirmations fantaisistes ou provocatrices. Les premières pages, censées articuler le traitement burlesque et l'affaire Williams, sont particulièrement ambiguës. La référence à l'essai de Swift, « A Modest Proposal », est en fait une réponse à une note éditoriale ajoutée au premier article :

De Quincey was certainly not happy about its inclusion. The note attempts to undo the potential for perplexity that the article offers. The article assures the reader that the lecturer is not in earnest, when it is precisely the dangerous possibility of earnestness that gives the article its power.¹⁶⁶

Après l'avoir supprimée de la réédition de *Selections Grave and Gay*, De Quincey récupère la note pour réintroduire l'ambiguïté, au moyen d'un raisonnement contradictoire :

- la plaisanterie de Swift est excellente parce que personne ne peut croire à son postulat (manger les enfants pour éradiquer la pauvreté en Irlande)
- celle de De Quincey est meilleure parce que tout le monde peut croire à son postulat (la possibilité d'un regard esthétique sur le meurtre) :

Nobody can pretend, for a moment, on behalf of the Dean, that there is any ordinary and natural tendency in human thoughts, which could ever turn to infants as articles of diet (...) But, on the other hand, the tendency to a critical or aesthetic valuation of fires and murders is universal (...) I, therefore, for *my* extravagance, claim an inevitable and perpetual ground in the spontaneous tendencies of the human mind when left to itself. But no one will pretend that any corresponding plea can be advanced on behalf of Swift. (XX « Postscript » 38-39)

Par la suite, tout ce que De Quincey affirme est contaminé par un ton instable, car il est impossible de fixer un sens définitif. L'introduction s'annonce comme une justification sérieuse des articles, une explicitation du point de vue de l'auteur ; cependant les arguments sont exactement les mêmes que dans les articles humoristiques. De Quincey développe la même comparaison avec l'appréciation d'un incendie, changeant simplement de ton. La déception des esthètes devant l'incendie imaginaire d'un fabriquant de pianos, fait place à l'admiration fascinée des londoniens devant l'incendie du théâtre de Drury Lane, dont De Quincey a lui-même

¹⁶⁵ JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies », *op. cit.* 203.

¹⁶⁶ STEWART, David. *Romantic Magazines and Metropolitan Literary Culture*, *op. cit.*, 204-205.

été témoin: il en fait le récit détaillé dans une lettre aux Wordsworth datée du 5 au 7 mars 1809, dans laquelle son appréciation purement esthétique du spectacle ne fait aucun doute : « a very fine spectacle (...) the fire (...) had a very sublime effect – seeming to be literally up in the clouds and carousing and exulting over the whole desolation »¹⁶⁷. Quant à la destruction du théâtre, De Quincey n'a pas un mot pour la déplorer. L'argument sur l'esthétique des incendies peut donc parfaitement être pris au pied de la lettre. Plus loin, la référence à Coleridge passe de même du comique au sérieux : De Quincey supprime la parodie de Socrate entouré de ses disciples (« we were all imbibing a dissertation on Plotinus from the attic lips of S.T.C. » VI OM 114), pour rapporter les réflexions de Coleridge sur la puissance à laquelle le meurtrier accède en s'affranchissant des contraintes de la morale.

De plus, De Quincey souffle le chaud et le froid, en alternant interprétations fantaisistes et faits réels, et en nous incitant à lire les trois textes dans une continuité. D'un côté, il n'est pas question de dire que le meurtre est beau, encore moins que le meurtrier est admirable ; d'un autre côté, la violence des sentiments suscités par le meurtre et le meurtrier rend le meurtre esthétiquement intéressant, en le rapprochant de l'expérience du sublime. Sans le formuler explicitement, De Quincey soulève ce dilemme : comment justifier que la représentation du meurtre puisse être esthétique, ainsi que les plus grands artistes (poètes ou peintres) l'ont prouvé par des chefs-d'œuvre, sans fournir au meurtre une caution esthétique ?

His first essay “On Murder” is introduced with a series of literary murders: Milton’s depiction of how Cain murdered Abel in *Paradise Lost* (Book XI); the murder of the child, Hugh of Lincoln, in the tale told by the Prioress in Chaucer’s *Canterbury tales*; the murder of Duncan and Banquo in Shakespeare’s *Macbeth*; and “above all,” Shakespeare’s “incomparable miniature,” the murder of Gloucester in *Henry VI*. (...) How close can art bring the viewer of reader to the actual horror of violent crime?¹⁶⁸

A travers l'affirmation caricaturale du citoyen vertueux : « barely to be a spectator involves us in one common guilt with the perpetrator » (VI OM 112), s'exprime à mots couverts l'idée que l'artiste est un intermédiaire entre le meurtrier et le public, et que (au-delà de l'encouragement de pulsions voyeuristes et du goût du sensationnel) l'artiste donne au meurtrier un statut, sinon héroïque, en tout cas esthétique. Le meurtre esthétique pose donc la question de la légitimité de l'œuvre

¹⁶⁷ JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 102, 104.

¹⁶⁸ BURWICK, Frederick. « De Quincey and the Aesthetics of Violence », op. cit., 85.

d'art et de l'artiste qui saisit le potentiel esthétique dans le fait réel, ainsi que De Quincey l'a fait en rapprochant *Macbeth* de l'affaire Williams :

what had really caught his imagination was not Shakespeare and Shakespearean interpretation, but the odd notion that there might, after all, be an imaginative, even an artistic side to the most brutal murders – a side which would serve to explain to himself his own interest in them.¹⁶⁹

La narration dramatique dans le « Postscript » vient désavouer l'innocence apparente de l'humoriste. Les échos humoristiques permettent à De Quincey de glisser dans un récit qui, de fait, sublime le meurtre et le meurtrier, sans que ses choix esthétiques puissent être mis en cause. Graduellement le lecteur est pris par le récit, et, comme dans l'expérience du sublime décrite par Burke, la fascination exercée sur le lecteur le rend incapable de raisonner, et donc de condamner : « The mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence, reason on that object which employs it »¹⁷⁰. Le risque est de substituer à la condamnation morale une pulsion voyeuriste, mais De Quincey ne fait jamais de descriptions crues, et il n'est plus question de choquer à ce moment du récit. Au contraire, le lecteur ou spectateur doit éprouver de la fascination pour le meurtrier, et même de l'empathie : « [the poet] must throw the interest on the murderer: our sympathy must be with *him* » (III « On the Knocking at the Gate in Macbeth » 152). Ainsi le public fera la rencontre du sublime dans des scènes non seulement de terreur mais d'horreur : un sublime cauchemardesque comme celui des visions d'opium. Cette évolution de la fantaisie au sublime du mal n'est pas sans rappeler la créativité dans « *Suspiria de Profundis* » : « images originally gay, yet opening at some stage of evolution into sudden capacities of horror ».

De Quincey lui-même est au cœur du problème. L'humour et l'ironie des articles sur le meurtre sont le symptôme, à l'instar d'autres articles, de sentiments profondément ambivalents sur soi, et particulièrement en tant qu'auteur. Les articles sur le meurtre esthétique contiennent d'ailleurs une bonne dose d'autodérision, et quelques références autobiographiques. Ainsi, le classement par ordre d'importance des crimes, qui part du meurtre et aboutit à la procrastination¹⁷¹, exprime une préoccupation réelle derrière le raisonnement par l'absurde : la

¹⁶⁹ DAVIES, Hugh Sykes. *Thomas De Quincey*. London: Green, 1972, 22.

¹⁷⁰ BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into our Ideas of the Beautiful and the Sublime*, Part II, Section I: « Of the Passions caused by the sublime », *op. cit.*, 53.

¹⁷¹ « For, if once a man indulges himself in murder, very soon he comes to think little of robbing; and from robbing he comes next to drinking and Sabbath-breaking, and from that to incivility and procrastination » (XI OM 400).

procrastination, pour laquelle il était célèbre, constitue à ses yeux une faute impardonnable, et certainement, un crime contre lui-même et contre la famille à sa charge. L'extravagance affichée permet d'exprimer de façon détournée sa culpabilité tout en la désamorçant. On peut supposer en revanche que De Quincey n'était pas coupable du degré précédent de criminalité, l'incivilité, car il ressort des récits de ses contemporains et de sa famille que De Quincey était d'une politesse extrême, et même excessive, et se mettait régulièrement lui-même dans des situations proprement ubuesques par peur de déranger¹⁷².

Il est temps à présent de réinterpréter la parodie de Kant à la lumière du contraste entre les articles et le « Postscript ». Dans les articles, le détachement de l'esthète n'est pas seulement moral, il est aussi émotionnel : « we dry up our tears » (VI OM 116). Or, le « jugement de goût » kantien ne détache pas l'esthétique de la morale, mais de la sensation et de l'émotion. Pour Kant, tout jugement authentique, qu'il soit esthétique ou moral, doit être déterminé *a priori*, indépendamment de l'expérience sensible, et repose donc sur la raison. L'esprit fonctionne de la même façon pour juger de la validité d'un théorème mathématique ou de la beauté d'un tableau. Mais pour De Quincey, au contraire, en matière de goût la raison n'a qu'un rôle secondaire, comme dans son analyse de *Macbeth* : « my understanding said positively that it could *not* produce any effect. But I knew better: I felt that it did » (III « On the Knocking at the Gate in Macbeth » 151). La parodie de Kant ne disqualifie pas l'amoralité de son esthétique, mais la prépondérance de sa raison sur son cœur : « the futile effort of Kantian aesthetics to champion reason over emotion »¹⁷³.

Si l'on essayait d'apprécier l'art dans un complet détachement, il ne serait donc plus possible de distinguer le grotesque du sublime. Une approche qui se passerait de l'émotion est vouée à la stérilité et au ridicule, et « On Murder » en est une parfaite démonstration. Les « amateurs » sont grandiloquents, incompetents et impuissants, à commencer par le conférencier : pédant et vaniteux, il se couvre de ridicule en se vantant d'avoir assassiné un chat – avouant par surcroît que ses intentions esthétiques louables ont été détournées en meurtre patriotique. Ses collègues ne valent pas mieux. Le meurtre d'un boulanger se transforme en match de boxe burlesque, pendant lequel l'amateur manque de se faire lui-même

¹⁷² « His sensitiveness was so extreme ... that he hesitated to trouble a servant with a personal request without a long prefatory apology ». LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 278.

¹⁷³ BURWICK, Frederick. « De Quincey and the Aesthetics of Violence », op. cit., 85.

assassiner ; et dans le Deuxième article, les esthètes raffinés se révèlent être une bande de potaches totalement ivres et incontrôlables. Ils sont aussi et surtout incapables d'une appréciation esthétique authentique. La dégénérescence de leur sensibilité se manifeste par cette même quête perpétuelle de stimulation violente que critiquait Wordsworth, à travers les excès d'alcool et l'évocation de meurtres de plus en plus spectaculaires, et la démence leur tient lieu d'inspiration (« in a rapture of creative art (...) went mad upon the spot (...) in consequence of which he was put into a strait waistcoat » XI « OM II » 403). En fait, ils sont en quête d'émotion sans le savoir : plus ils sont détachés, et plus ils recherchent ce qui peut briser leur détachement.

Contrairement à la critique de l'esthétique, cette parodie est rendue visible dans le texte par des signes explicites de moquerie. Kant est tourné en ridicule à travers la caricature d'un homme desséché, physiquement et moralement : « an old, arid and adust metaphysician; (...) the man could not possibly look more like a mummy when dead, then he had done alive » (VI OM 125). Et quand il affirme que l'obligation de dire la vérité l'obligerait à livrer à un meurtrier sa victime, quand bien même elle ferait partie de sa famille, sa morale est viciée par son manque de cœur. L'affection a sa propre morale et ses droits légitimes.

Mais ensuite, avec le « Postscript », l'émotion reprend ses droits. Le sublime est l'antithèse du détachement : il saisit le spectateur, l'emporte, le possède. L'absence d'émotion des esthètes trouve son pendant dans l'excès d'émotion du narrateur, du lecteur, et des personnages du récit ; et grâce à l'émotion, le meurtre devient esthétique. Le meurtre esthétique est possible, non pas à cause de Kant, mais précisément parce qu'il a tort ; d'ailleurs le sublime était très problématique pour le philosophe, et l'a obligé à réintroduire l'émotion à travers l'idée de violence faite à l'imagination. Le détachement émotionnel met en échec le jugement de goût kantien, mais son appréciation du sublime s'accorde parfaitement à celui du « Postscript » car le sublime kantien et le sublime romantique ont la même source : les théories d'Edmund Burke. Joel Black souligne que le sublime mis en œuvre par De Quincey est plus proche de la pensée de Burke que de celle de Kant, pour qui l'expérience du sublime ne peut être suscitée que par le spectacle de la nature :

De Quincey's description of a quasi-aesthetic experience in both the "Macbeth" and the "Murder" essays is closer to Burke's than to Kant's account of the

sublime in that these extraordinary moments are not occasioned by natural phenomena, but by violent acts of murder.¹⁷⁴

Le détachement émotionnel qui disqualifie le jugement de goût kantien est incompatible avec le récit du « Postscript », qui réintroduit à la fois l'émotion et un regard esthétique sur une affaire de meurtre. Mais la parodie de Kant se fait principalement en creux, comme dans le refus de se confronter à l'esthétique kantienne, en réalité à son propre dilemme : De Quincey ne peut mettre en avant sa critique sans impliquer sa propre esthétique et celle de Wordsworth. La fantaisie de « On Murder », en grossissant le trait jusqu'à l'absurde, parvient à détourner notre regard de ce que De Quincey nous met pourtant sous les yeux, le problème moral inhérent à l'art : « his insight into the inherent violence of aesthetic experience »¹⁷⁵. Les esthètes du meurtre, si grotesque soient-ils, soulèvent une vraie question : « the aesthetic subversion of the beautiful by the sublime, and more generally, the philosophic subversion of ethics by aesthetics »¹⁷⁶.

Tout se passe donc comme si les deux articles humoristiques servaient de caution au scandale du « Postscript » : un meurtre peut réellement susciter une émotion esthétique. Grâce à l'ironie, De Quincey entretient une confusion des genres qui lui permet de dire sans le dire ce qu'il redoute de croire : dans quelle mesure sa propre esthétique est sujette à caution, et compromet l'esthétique romantique dans sa quête du sublime.

La violence du sublime, ou l'esthétique romantique du meurtre

Quelques mois avant le premier article « On Murder », De Quincey traduisait et commentait un extrait du *Laocoon*, dans lequel Lessing s'intéresse à la différence entre la poésie et la peinture, et l'illustre à travers la représentation des passions et de la souffrance dans l'antiquité ; ses exemples incluent le portrait de la meurtrière Médée. Il conclut, en ce qui concerne les arts picturaux, que les passions en général, et la souffrance en particulier, ne peuvent faire l'objet d'une représentation réaliste qui serait laide (visages déformés, par exemple) ; pour obtenir une représentation esthétique, les passions doivent donc être tempérées par le stoïcisme du personnage. Par ailleurs l'artiste doit ménager un espace pour l'imagination du

¹⁷⁴ BLACK, Joel. *Aesthetics of Murder*, op. cit., 50.

¹⁷⁵ BLACK, Joel. *Aesthetics of Murder*, op. cit., 55.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 14.

spectateur, et seulement suggérer le moment le plus intense des passions, qui serait trop pénible à observer (comme le passage à l'acte du meurtrier), à travers les moments qui précèdent immédiatement. D'après ce texte, il est difficile, voire impossible d'envisager une esthétique du meurtre en tant que spectacle.

Pour Lessing, le sculpteur rencontre des limites et des obstacles qui n'existent pas en poésie : « effects are within its power unattainable to painting ; and a poet may often have good reasons to prefer the non-picturesque to the picturesque » (VI « Gallery of the German Prose Classics. Lessing » 55). Il se contente d'une allusion au « privilège exclusif » du poète de « peindre par traits négatifs » (*Ibid.*, 57). Jusqu'où va ce privilège ? La dualité entre les articles « On Murder » et leur « Postscriptum » peut être rapportée à la distinction de Lessing entre les arts picturaux et les arts narratifs. Dans « On Murder », la représentation du meurtre selon des critères picturaux suscite soit le rejet hystérique des parangons de vertu, soit l'adhésion grotesque des autres personnages. En revanche tout est possible dans une représentation verbale, où la représentation se fait dans l'imagination du lecteur : la narration de l'affaire Williams est alors possible.

L'esthétique du meurtre fait ressortir la faille dans l'esthétique de Lessing, pour qui, en définitive, la représentation de la souffrance est naturelle : la seule question qu'il pose est de savoir comment le sculpteur et le peintre peuvent reprendre les mêmes thèmes que les poètes, avec des moyens limités. De plus, en ce qui concerne les arts picturaux, De Quincey contredit les conclusions de Lessing en affirmant que la beauté est partout, y compris dans la difformité physique et morale :

to win the beauty of art from a subject in itself unpromising or repulsive.

Beauty, however, exists every where to the eye which is capable of detecting it (...) pursuing and unveiling it under a cloud of deformity. (...) meanness and deformity even (...) have their modes of beauty. (VI « Gallery of the German Prose Classics. Lessing » 68, 70-71)

Plusieurs auteurs romantiques avaient fait le lien avant De Quincey entre leurs préoccupations esthétiques et la représentation du meurtre. Joel Black lui-même, qui le premier a parlé de « révision » de l'esthétique kantienne comme clé de « On Murder »¹⁷⁷, mentionne Schiller :

¹⁷⁷ « De Quincey's revision of Kant's aesthetics – namely, his insight into the inherent violence of aesthetic experience ». *Aesthetics of Murder*, op. cit., 55.

De Quincey was not the first to advance the daring idea that murder could be considered a legitimate art form. He could have come across the idea in an essay by Friedrich Schiller – one of his favourite authors – entitled (...) “Reflections on the Use of the Vulgar and Lowly in Works of Art”, 1802, in which theft is judged aesthetically to be a more base act than murder: “Continuing to judge him from an aesthetic point of view, it may be added that he who abased himself by a *vile* action can to a certain extent be raised by a *crime*, and can thus be reinstated in our *aesthetic* estimation.”

Cependant, le sublime théorisé par Edmund Burke semble être le seul véritable facteur d'unification des articles et du « Postscript » : dans les premiers, il est présent sous forme de parodie ; dans le dernier, la parodie est répétée en introduction, puis il est mis en œuvre dans la narration. L'explication du sublime burkien dans *A Philosophical Enquiry into our Ideas of the Beautiful and the Sublime* est bien connue : le spectacle du danger, à une distance, suscite à la fois la peur et un sentiment de sécurité, ce qui procure une jouissance d'ordre esthétique. Si on l'applique à l'idée de meurtre, on peut dire que le spectateur d'un meurtre ou de sa représentation se sent à la fois en sécurité et en danger, et fait par procuration l'expérience de tuer et d'être tué. « On Murder » reprend plusieurs exemples, qui semblent dans l'article outranciers, mais qui grossissent à peine le trait tant l'original se prête à l'ambivalence. Burke mentionne une émotion esthétique à la vue d'un incendie et d'un meurtre ; il insiste sur la nécessité de faire une représentation réaliste (à l'inverse de Lessing), et poursuit en évoquant l'expérience par procuration d'une « calamité » non définie mais bien réelle ; on retrouve enfin la même dualité entre une sympathie avec la victime, qui nous pousse à l'aider, et une pulsion voyeuriste qui nous permet de prendre plaisir à son malheur :

we are (...) deeply affected by the violent death of [Scipio] (...) for terror is a passion that always produces delight when it does not press too closely. (...) there is no spectacle we so eagerly pursue, as that of some uncommon and grievous calamity (...) The delight we have in such things hinders us from shunning scenes of misery; and the pain we feel prompts us to relieve ourselves in relieving those who suffer.

The nearer it approaches the reality, and the further it removes us from all idea of fiction, the more perfect is its power. (...) let it be reported that a state criminal of high rank is on the point of being executed in the adjoining square; in a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of the real sympathy. (...) we do not sufficiently distinguish what we would by no means choose to do, from what we should be eager to see if it was once done. (...) This noble capital, the pride of England and Europe, I believe no man is so strangely wicked as to desire to see destroyed by a conflagration or an earthquake, though he should be removed himself to the greatest distance from the danger. But suppose such a fatal accident

to have happened, what numbers from all parts would crowd to behold the ruins !¹⁷⁸

C'est encore le sublime de Burke qui est mis en œuvre dans le « Postscript » et esthétise l'affaire Williams. Les critères principaux du sublime y sont au nombre de trois et reprennent les catégories de Burke : la terreur (« without a basis of the dreadful there is no perfect rapture » XV SUSP 189) ; le pouvoir (influence directe de la célèbre « modification de pouvoir » de Burke, mais aussi indirecte, à travers Wordsworth, qui le reprend dans *The Prelude* et la Préface de 1815) ; et le mystère. Le terme *power* est chez De Quincey si fortement lié à l'esthétique que quand il l'emploie, c'est presque systématiquement avec une allusion au sublime, quel que soit le contexte. Bien qu'il n'ait pas créé de toutes pièces l'opposition entre une littérature didactique « de la connaissance » (*literature of knowledge*) et une littérature qui soit une forme d'art distincte, dite « littérature du pouvoir » (*literature of power*), De Quincey est célèbre pour l'avoir formulée. Le mot de pouvoir est fréquemment associé à Williams et définit sa capacité à captiver l'imagination du public ou du passant : « the poor vanquished imagination sank powerless before the fascinating rattlesnake eye of the murderer » (XX « Postscript » 50). De Quincey insiste beaucoup sur l'emprise ou la fascination que Williams exerce sur le public, par sa simple présence physique, et il le compare même à la mythologique Méduse (58) : la permanence de cette fascination est liée au personnage, et le personnage ici est défini par le meurtre : Williams ne devient pas un meurtrier, il l'est par essence. Williams est également associé à un *topos* du sublime romantique, les Alpes, par le biais de comparaisons : « such a man, even more than the Alpine chamois hunter, comes to crave the dangers and hairbreadth of his trade » (55), « As the Alpine avalanche (...) the murderous malice of the man below » (61-62). Cette fascination est renforcée par le mystère qui entoure Williams : « the man of mystery » (66), « whom all hearts were yearning to decipher » (99). L'esthétique du meurtre n'est plus une théorie décalée et parodiée, mais bien une esthétique romantique : celle de De Quincey, largement inspirée par Wordsworth. Les passages les plus esthétiques de l'affaire Williams sont indubitablement ceux où le temps est dilaté par le suspense, et où les événements suivent le tempo ralenti du cauchemar.

En revanche, De Quincey ne revendique pas le sublime pour l'affaire McKean, mais seulement des circonstances pittoresques : « the dreadful

¹⁷⁸ BURKE, Edmund. *Philosophical Enquiry into our ideas of the Beautiful and the sublime*, op. cit., Part I: section XIV-XV, 42-44.

picturesqueness of some two or three amongst its circumstances » (XX « Postscript » 70). Le récit est beaucoup plus factuel, et les deux frères McKean n'ont pas le mystère de Williams, ni son inhumanité : leurs motivations et leurs sentiments sont très clairs, et ils souhaitent limiter l'effusion de sang. Ils n'exercent pas son pouvoir de fascination, mais le subissent : quand une servante, la gorge tranchée, se relève et marche sur plusieurs mètres avant de s'effondrer définitivement, cette résurrection éphémère détourne le meurtrier de sa victime suivante.

L'esthétique romantique du meurtre n'a plus l'excuse d'une suspension du jugement moral, au contraire. L'appréciation artistique du « Postscript » est proportionnelle à l'horreur inspirée par les faits, donc à un sentiment moral, absent du jugement de goût trop intellectualisé. Le rejet moral (l'excès d'horreur) intensifie l'expérience du sublime en tant que violence faite à notre imagination. Donc plus le rejet du meurtrier est fort, plus l'expérience du sublime s'impose à nous.

Même dans les deux articles, malgré l'audace apparente de son postulat, de Quincey ne va pas plus loin qu'une classique inversion des valeurs. Les meurtriers ne sont pas des érudits raffinés, mais des marginaux : des figures institutionnalisées du paria (Caïn, les Juifs), des étrangers (notamment un Italien), de dangereux réformistes irlandais, des hommes de peu de religion (« miscreants ») un misanthrope psychopathe et autres personnages peu recommandables (« an improper line of conduct – very improper (...) very incorrect ways of thinking, and truly inaccurate principles » VI OM 113) : autant de clichés du roman gothique. Mais le plus caricatural de tous ces meurtriers est encore celui qui s'inspire de la réalité : le personnage de Williams. Il est appelé « démon » et « monstre » à plusieurs reprises, et son portrait est des plus sommaires : « miscreant », « a stranger, of sinister appearance (...) this repulsive stranger, with his cadaverous ghastliness, extraordinary hair, and glazed eyes » (XX 62, 56). Conformément à la répulsion qu'inspire sa figure (ou plutôt qu'elle devrait inspirer, car De Quincey déclare que ses manières doucereuses suffisaient à mettre en confiance les jeunes filles), Williams se révèle une brute assoiffée de sang. Les « considérations purement esthétiques » de Williams sont en réalité un excès de cruauté, comme l'explique une note de bas de page : « pure fiendishness (...) for the luxurious purpose of basking and revelling in the anguish of dying despair » (XX « Postscript » [note] 65). Le plaisir de tuer de

Williams ne relève pas de l'inspiration artistique ou d'un plaisir esthétique, mais d'une passion destructrice, ou d'un désir animal. Pour le seul moment, très court, où De Quincey nous donne un aperçu des pensées du meurtrier, il réutilise une tonalité humoristique qui déréalise, et déshumanise encore, Williams, réduit à sa fonction dans le récit :

Murderer is working hard in the parlour (...) Murderer is almost joyous ; and if any creature is still living in this house, (...) with that creature he would be happy, before cutting the creature's throat, to drink a glass of something. (XX « Postscript » 62)

Son teint blême et sa soif de sang monstrueuse évoquent moins un homme qu'un vampire, et De Quincey affirme qu'à sa mort Williams fut enterré sous un carrefour avec un pieu dans le cœur. Gregory Dart rapporte toutefois cet acte comme relativement banal à l'époque : « In keeping with the law respecting murderers and suicides, Williams was buried at the nearest crossroads to Ratcliffe Highway, (...) with a stake thrust through his heart »¹⁷⁹. Williams est tellement inhumain qu'il finit par échapper à la morale des hommes comme il échappe à leur justice, De Quincey décrivant son suicide comme un auto-meurtre :

And in that case, precisely at the hour when, fourteen days before, he had been spreading *horror* and desolation through the quiet family of poor Marr, now was he forced into drinking of the same cup, presented to his lips by the same accursed hands. (XX « Postscript » 70)

Si le spectacle du meurtre suscite une réaction esthétique, pour autant, le meurtrier est-il un artiste ? De Quincey ne s'identifie en aucun cas à la figure du meurtrier : au contraire, il le rejette violemment, et au-delà de la condamnation morale, le portrait manichéen de Williams équivaut à une revendication d'altérité absolue. Angela Leighton a remarqué, à travers d'autres textes, que De Quincey ne dissocie jamais vraiment la dimension morale de l'esthétique : « [his] descriptions remain attached to a humanist account of the individual's moral and social responsibilities »¹⁸⁰. Il en va de même ici, et le meurtre esthétique reste en fin de compte totalement virtuel. Dans les articles, le discours se dilue tout d'abord dans les digressions, puis dans la farce, sans être allé jusqu'à sa conclusion, en d'autres

¹⁷⁹ DART, Gregory. « Chambers of Horror: De Quincey's 'Postscript' to 'On Murder considered as One of the Fine Arts' ». MORRISON, Robert, ROBERTS, Daniel Sanjiv (éd.). *Thomas De Quincey: new theoretical and critical directions*, op. cit., 187.

¹⁸⁰ COPLEY, Stephen, WHALE, John (eds.). *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts, 1780-1832*. London: Routledge, 1992, 166.

termes sans jamais décrire le meurtre lui-même, mais seulement la théorie et les circonstances du meurtre. Les articles n'ont donc rien de subversif, et quand le deuxième article inverse brièvement la moralité pour louer le meurtrier « respectable », il s'agit là, à nouveau, d'une figure de style classique pour tout ironiste, quasiment un cliché. Bref, comme pour les *Confessions of an English Opium-Eater*, le titre est plus provocateur que les articles eux-mêmes. Le lecteur qui s'attendrait ici à des détails scabreux serait bien déçu, car la conférence demeure largement théorique et allusive, et aucun des meurtres évoqués n'est décrit au-delà de la périphrase suivante : « 'It may be presumed that you accomplished your purpose.' – 'You are right,' he said mildly, 'I did.' » (VI OM 129). Même dans le « Postscript », le meurtre esthétique reste un pur fantasme, un mirage toujours à portée de main mais jamais atteint : « grazing the brink of horror ». Seuls sont désignés comme « esthétiques », et racontés de manière romancée, les meurtres qui n'ont pas lieu, et dont la victime désignée parvient à échapper à son sort : la servante que Williams guette à travers la porte ; le travailleur journalier qui s'enfuit par la fenêtre ; l'enfant endormi à l'étage et que le meurtrier n'aura pas le temps d'atteindre. Dès qu'un meurtre a réellement lieu, il est décrit après coup, de manière factuelle et journalistique. Seul le meurtre potentiel est esthétique. Une scène fait toutefois exception : la scène « pittoresque » de la servante égorgée et momentanément ressuscitée.

Qu'est-ce qui fait de Williams un vecteur du sublime ? Williams incarne le mal dans son essence, et en cela il est un mystère : ce mystère, cette nature excessive, sont la source de son sublime, plutôt que ses actes. Nous n'assistons jamais au passage à l'acte, dont De Quincey esquivait la description :

Meantime, at this point, let us leave the murderer alone with his victims. For fifty minutes let him work his pleasure. (...) Let us, therefore, in vision, attach ourselves to Mary; and when all is over, let us come back with *her*, again raise the curtain, and read the dreadful record of all that has passed in her absence. (XX « Postscript » 48)

La mise à distance résulte d'abord d'une stratégie d'écriture attachée au suspense, mais elle correspond aussi à la faillite de la « vision » de l'artiste, car « quand tout est fini », les corps ne sont plus discernables dans l'horreur globale : « there beheld the carnage of the night stretched out on the floor, and the narrow premises so floated with gore, that it was hardly possible to escape the pollution of

blood » (XX « Postscript » 51). De Quincey a beau placer le meurtre sur une scène de théâtre (« the soul-harrowing spectacle (...) the tragic drama » XX « Postscript » 51), lors de la reconstitution minutieuse des faits et gestes du meurtrier, le récit visionnaire cède la place au ton journalistique, avec un regard purement extérieur et rétrospectif. Ce changement de point de vue est un abandon du regard esthétique, qui nécessite l'identification au meurtrier, et le refus (ou l'incapacité) de s'approprier le moment clé du passage à l'acte. La scène du meurtre demeure obscène, au sens psychanalytique de la scène qui doit nous rester interdite, sous peine de mort ; et De Quincey reste avec Mary, du bon côté de la porte, jusqu'au départ du monstre. Cette identification au rôle du spectateur réaffirme l'esthétique du meurtre comme entièrement subie, contrainte, et confirme l'esthétique du mal en entretenant le mystère qui entoure Williams.

Pourtant De Quincey imagine une identification éphémère à Williams, en lui prêtant des velléités artistiques ; un désir de mise en scène et de raffinement, même si c'est celui de la cruauté :

To an epicure in murder such as Williams, it would be taking away the very sting of enjoyment, if the poor child should be suffered to drink of the bitter cup of death without fully apprehending the misery of the situation. (...) our present murderer is fastidiously finical in his exactions – a sort of martinet in the scenical grouping and draping of the circumstances in his murders – (...) refinements of preparation (...) in a murder of pure voluptuousness, entirely disinterested (XX « Postscript » 64-65).

Le portrait de Williams comme artiste est en contradiction avec le reste du texte sur deux points importants. D'abord il suppose que De Quincey s'identifie à Williams, en dépit d'un rejet qui n'est pas une simple caution morale, mais une composante de l'expérience du sublime. Ensuite, il prend la forme d'un retour à la tonalité légère des premiers articles. Pourquoi cette distanciation au point culminant du suspense, au moment précis où De Quincey cherche à captiver le lecteur ? A travers ce retour aux articles, il désamorce l'esthétique de l'affaire Williams. D'une part, en rappelant la fantaisie des premiers articles, le portrait du meurtrier artiste déréalise Williams, le ramène parmi les esthètes impuissants et nie la puissance esthétique du mal. D'autre part, il nie à Williams la possibilité d'une transe comme celle de Macbeth :

the transitory vision (...) the complete suspension and pause in ordinary human concerns (...) the world of ordinary life is suddenly arrested – laid asleep –

tranced – racked into a dread armistice: time must be annihilated; relation to things without abolished; and all must pass self-withdrawn into a deep syncope and suspension of earthly passion. (...) the awful parenthesis (III « On the Knocking at the Gate in Macbeth » 152-3).

Cette transe dont Macbeth est tiré, et dont le spectateur prend conscience, au moment du « Heurt à la porte », assimile le meurtrier à l'artiste, qui connaît un état semblable au moment de composer : « A man of genius (...) pours forth his unpremeditated torrents of sublimity – of beauty – of pathos, he knows not – he cares not – how » (I « Diary » 30). Même ainsi, le meurtre n'est pas un geste inspiré mais prémédité, et le fruit de passions dégradantes : le meurtrier suit ses appétits, qu'ils soient monstrueux ou simplement vénaux. Mais contrairement à Williams, Macbeth est partiellement racheté aux yeux du spectateur par sa dimension psychologique : « a sympathy by which we enter into his feelings (...) some great storm of passion (...) into his hell we are made to look ». L'ironie contribue au contraire à aliéner Williams.

Enfin, grâce à l'ironie, De Quincey recouvre la maîtrise du récit et réaffirme son autorité par une virtuosité rassurante : c'est l'auteur qui contrôle l'esthétique du récit, même lorsque sa créativité basée sur une inspiration irréprensible lui impose une vision cauchemardesque. L'ambivalence du récit resurgit néanmoins, car c'est le meurtrier qui incarne le contrôle : parfaitement maître de lui-même, s'emparant de ceux qu'il approche, et décidant de qui doit vivre ou mourir. Le portrait de Williams en artiste participe donc d'un fantasme de contrôle absolu de sa création.

La dimension fantasmatique des articles renvoie De Quincey à lui-même et à sa propre conscience du lien troublant entre l'horreur du meurtre et le sublime de sa représentation. En s'appropriant le pouvoir de Williams pour l'exercer lui-même sur le lecteur par le biais du récit, il flirte avec les limites de la morale et avec la transe démoniaque. A la lecture de « On Murder », certains critiques ont d'ailleurs imaginé De Quincey en meurtrier du lecteur¹⁸¹, mais ne serait-il pas plutôt le meurtrier du Romantisme, dont il offre une version sombre, voire décadente, notamment en sublimant l'horreur ? En tout cas, il assassine symboliquement à la fois Coleridge et Wordsworth. Comme nous l'avons vu, Coleridge, déjà menacé de mort en tant que double (« dopple-ganger ») de De Quincey, est désigné dans « On Murder » comme

¹⁸¹ Voir MALKAN, Jeffrey. « Aggressive Text: Murder and the Fine Arts Revisited », *op. cit.*, 101-14. On peut ajouter une justification psychanalytique à cette interprétation : De Quincey réinvente le lecteur à son image à force de références communes. Son lecteur idéal est son double, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, un personnage redondant et une menace pour sa propre existence ; il se doit donc de le tuer.

la victime idéale du meurtre esthétique : De Quincey voit en lui le plus grand philosophe de son temps, et bien qu'il semble relégué à la marge, dans le paratexte (à l'occasion du développement d'un thème secondaire, l'appréciation esthétique des incendies), celui que le « Postscript » désigne comme le nouveau Socrate est certainement digne d'être assassiné. Rappelons que Wordsworth se trouve lui aussi assassiné par procuration dans ce texte, par assimilation à l'une des victimes qui vacille « comme une vache sur la glace », comme le poète patinant sur un lac gelé : « the poet of the 'Excursion' sprawled upon the ice like a cow dancing a cotillon » (XIX AS « Samuel Taylor Coleridge » 324).

Le meurtrier artiste tend à De Quincey un miroir fantasmatique. Si la transe est refusée à Williams, Macbeth est transporté hors du règne humain, « transfiguré » par un acte essentiellement inhumain, qui fait de lui un démon : « conformed to the image of devils » (III « On the Knocking at the Gate in Macbeth » 153), parallèlement à l'affirmation biblique qui fait de l'homme l'image de Dieu. Le meurtrier serait donc la version démoniaque de l'artiste : de même que De Quincey, torturé par ces visions sublimes, vit une version cauchemardesque et décadente de l'accès au divin. Les meurtres de Williams sont sublimes parce qu'ils suscitent la même révolusion de l'esprit que l'expérience de la transcendance ; finalement, le scandale de l'article n'est pas dans l'esthétique du meurtre, mais dans l'horreur éprouvée au contact du divin, et répétée dans l'expérience esthétique romantique : un double scandale pour la foi protestante et wordsworthienne de De Quincey.

Le « Postscript » est l'aboutissement logique d'une carrière passée dans l'ombre de ses prédécesseurs, entre affirmation de soi et admiration, et prise dans le mouvement de l'histoire et sa marche inexorable vers le changement. Inscrite au cœur de son œuvre, la crise de la créativité romantique est indissociable de l'identité même de De Quincey. Son autobiographie montre un homme perpétuellement en crise, qu'il s'agisse d'une crise morale, psychique, intellectuelle, physiologique, identitaire, ou simplement financière. Sur tous les sujets, « at this crisis » est une de ses expressions récurrentes. Retraçant dans son autobiographie l'itinéraire d'un romantique contrarié, De Quincey se définit par le paradoxe : il est ce qu'il ne peut pas être, pris entre l'incapacité à s'exprimer et à créer, et l'incapacité à ne pas le

faire, c'est-à-dire, symboliquement, la nécessité et l'impossibilité tout à la fois d'être un auteur romantique à l'époque victorienne.

L'ironie des écrits sur le meurtre est l'expression indirecte d'un malaise en tant que créateur, et s'inscrit aux confins de la subversion et de l'autodérision. De Quincey y met en jeu une esthétique étonnement moderne, car ouverte sur la laideur, par le biais de l'horreur. Il a d'ailleurs été mentionné comme précurseur de mouvement de l'art pour l'art et des Décadents. Cependant, sa modernité est pour lui une source de culpabilité. Face au problème de la sublimation du mal, il réprime sa créativité qui ne s'exprime qu'avec parcimonie : retardée en fin d'article pour les *Confessions*, « *Suspiria de Profundis* », ou « *The English Mail-Coach* », et dans le cas de « *On Murder* », en fin de vie, sur une trentaine de pages : libérée par le rêve pour les premiers, et par la parodie pour le dernier ; et toujours par la sublimation artistique qui procure peut-être une forme d'absolution, ou permet du moins de créer une parenthèse, qu'on l'appelle *willing suspension of disbelief* ou transe extatique, et dont la fonction la plus importante pourrait être, en détachant l'esthétique et l'imagination dans un monde à part, autonome, de nous en protéger.

Si l'artiste qui maîtrise son œuvre est un meurtrier, il assassine, en l'occurrence, l'esthétique romantique. De Quincey exprime sa culpabilité indirectement, dans les creux de son œuvre, comme à son insu. Le fantasme de meurtre du Romantisme reflète à la fois son angoisse devant la disparition de cette sensibilité, et la peur d'y contribuer. L'ironie et l'humour des articles constituent à la fois un exorcisme, un exutoire et une caution à l'esthétique de l'horreur, qui dévoie le sublime romantique vers une admiration ambivalente du mal. L'artiste raille pour détourner notre attention (et peut-être la sienne) du potentiel subversif de sa propre esthétique, qui est aussi largement inspirée de Wordsworth. De fait, le « *Postscript* » est d'autant plus subversif qu'il est moins ironique et met en œuvre une représentation esthétique de l'horreur.

**Troisième partie :
Les instabilités post-Romantiques de
De Quincey**

Les multiples dissonances entre l'œuvre de De Quincey et son idéal font planer le fantôme d'une ironie généralisée : d'où la lecture des *Confessions* comme parodie du *Prélude*. Mais si De Quincey est un romantique ironique, c'est peut-être moins parce qu'il ironise sur Wordsworth ou sur lui-même, que parce qu'il ne peut plus exister que dans le commentaire (rétrospectif et réflexif) ou dans l'irréel, le rêve nostalgique. Ce qui compte alors avant tout, c'est la littérature et la difficulté à être un auteur. Les fragilités et les contradictions de l'auteur et de l'œuvre sont parmi les aspects les plus étudiés par la critique moderne. Ce sont en grande partie les doutes, incertitudes et ambivalences de De Quincey qui ont finalement fait son succès et expliquent que nous le lisons encore aujourd'hui, car nous y reconnaissons les prémices de la modernité.

Chapitre 7 : une autobiographie ironique

Selon Joel Haefner, le mot-clé de l'essai romantique est « expérimentation », et l'essai est pour cela le genre idéal, puisqu'il est déjà un mélange de tous les autres : « the conflation, the consumption of genres into a single genre ». Les essayistes romantiques ont notamment utilisé l'essai pour renouveler les écrits sur soi : « the Romantic essay became (...) an experiment of self »¹.

Le concept autobiographique, qui pourrait sembler évident, est en réalité aussi problématique que l'ironie ou le Romantisme : « the slipperiest of literary genres – if indeed autobiography can be said to be a genre in the first place »². La critique du XX^e siècle a procédé à un élargissement constant de la définition de l'autobiographie, jusqu'à affirmer que toute expression est un reflet de son auteur, et qu'ainsi tout écrit prend une valeur autobiographique, comme le disait déjà Gertrude Stein : « *anything is an autobiography* ». C'est aussi ce vers quoi tend Georges Gusdorf, bien qu'il évoque un domaine « nettement délimitable »³ : partant de l'utilisation du pronom « je » et d'une nécessaire « adhésion » de l'auteur au fil de son discours, il en vient à parler de « métaphore » du moi, « avec la valeur poétique d'une reconversion du sens » exposant une vérité en perpétuelle évolution⁴. L'autobiographie n'est pas le récit fidèle d'une vie, son image exacte, mais au contraire une opération de « transsubstantiation, dénaturation, désincarnation et réincarnation »⁵ visant à exposer l'essence de l'auteur, « dans la zone intermédiaire qui sépare l'imagination du réel »⁶. Gusdorf suggère finalement que l'autobiographie n'est pas un genre littéraire, mais « un mode de lecture »⁷.

La définition classique de l'autobiographie reste celle de Philippe Lejeune dans le *Pacte Autobiographique* : « récit rétrospectif (...) qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Je supprime ici la mention « en prose » qu'il a récusée depuis (« Dans le *Pacte autobiographique*, j'ai dit – hérésie ! – que

¹ HAEFNER, Joel. « 'Incondite Things': Experimentation and the Romantic Essay ». *Prose Studies* 10 (1987): 196-97.

² EAKIN, Paul. *How our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999, 1-2.

³ GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, op. cit., 146.

⁴ *Ibid.*, 122, 176.

⁵ *Ibid.*, 22.

⁶ GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 2. Auto-Bio-Graphie*, op. cit., 487.

⁷ GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, op. cit., 245.

l'autobiographie était « en prose », ce qu'elle est en fait dans 99% des cas, mais non en droit »⁸. Lejeune rappelle que sa définition est antérieure au *Pacte* (1969, *L'autobiographie en France*) et qu'elle n'est rien de plus que « celle de tous les bons dictionnaires, je l'ai prise dans Larousse, ajoutant juste une restriction de champ pour la centrer sur le modèle rousseauiste : 'l'histoire de la personnalité' »⁹. Dans ses derniers écrits, Lejeune a souhaité resserrer la définition autour du pacte : « On entendra ici par autobiographie tous les textes (récits, journaux, lettres) dans lesquels on parle de soi en s'engageant, vis-à-vis d'autrui ou de soi-même, à dire la vérité »¹⁰. La notion de « vérité » pose problème : qui pourrait bien en être garant, ainsi que de la bonne foi de l'auteur ? Une réponse partielle est la référentialité du texte : la possibilité de vérifier ce que dit l'auteur en se rendant sur les lieux, ou en consultant les personnes nommées, d'« accepter, dans la mesure où elle est possible, l'épreuve de *vérification* »¹¹. Dans les *Confessions*, la mention d'Oxford Street ancre le récit dans une réalité familière pour les lecteurs de *Blackwood's Magazine* ; non seulement ce lieu existe, mais le lecteur peut se rendre sur place, et d'ailleurs il y était peut-être le jour même où il a lu le récit : « Many of my readers will have passed it, I doubt not, within a few hours of reading this » (II C1 24 / C2 201). Ceci dit, ce genre de remarques peut aussi être employé dans les romans pour créer un effet de réel.

Lejeune ajoute que cet engagement n'est pas nécessairement de l'ordre du déclaratif, et semble implicitement renoncer à toute définition, car il étend de facto le corpus autobiographique à l'ensemble de l'œuvre. « Définir, c'est exclure »¹², mais dans ses textes successifs Lejeune se montre de plus en plus réticent à exclure. Comme il le dit lui-même à propos des définitions du XIXe siècle : « Qui décidera de l'intention de l'auteur, si elle est secrète ? Le lecteur, bien sûr. Ce second sens du mot reflète donc, autant qu'un nouveau type d'écriture, l'émergence d'une nouvelle *manière de lire* »¹³ : Lejeune rejoint donc la position de Gusdorf.

Dans un but pratique, sont ici considérés comme autobiographiques les textes auxquels s'applique le Pacte, et ceux que De Quincey déclare comme tels¹⁴. L'œuvre

⁸ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., 14. *Signes de vie. Le Pacte Autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005, 45.

⁹ LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie*, op. cit., 21.

¹⁰ LEJEUNE, Philippe. *Autogenèses. Les Brouillons de Soi 2*, op. cit., 13.

¹¹ LEJEUNE, Philippe. *Moi Aussi*. Paris : Seuil, 1996, 44.

¹² LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie*, op. cit., 43.

¹³ LEJEUNE, Philippe. *Moi Aussi*, op. cit., 18.

¹⁴ Voir liste en annexe 2.

de De Quincey contient cinquante-six articles que l'on peut qualifier d'autobiographiques :

1. Récits à dominance autobiographique :

- « Diary » (I 7-79)
- « Confessions of an English Opium-Eater » (1821, II 1-76)
- « Letter from the English Opium Eater » (II 77-79)
- « Appendix (1822) » (80-87)
- « Confessions of an English Opium-Eater » (1856. II 88-278)
- « Sketches of Life and Manners : from the Autobiography of an English Opium-Eater » : [Feb], [March], et de [August 1834] jusqu'à « Oxford » [June] (X 3-50, 86-141)
- « Lake Reminiscences » (XI 40-140)
- « Sketches of Life and Manners » (XI 141-307)
- « Suspiria De Profundis : Being A Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater » (XV 126-204)
- « Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum » (XVI 291-304)
- « The English Mail-Coach » (XVI 401-428)
- « Vision of Sudden Death » (XVI EMC 429-449)
- « A Sketch from Childhood » Introduction, II, III, IV, V, VII (XVII 69-124, 138-144)
- Autobiographical Sketches, 2 vol. (XIX 1-425)
- « My Mother » (XX 352-54)

2. Récits à dominance biographique :

- « Mrs Hannah More » (IX 323-357)
- « Sketches of Life and Manners : from the Autobiography of an English Opium-Eater [April] », « The Irish Rebellion », « Oxford [August 1835] » - « Samuel Taylor Coleridge [IV] » (X 51-86, 142-347)
- « Lake Reminiscences » (XI 40-140)
- « Sketches of Life and Manners » (XI 141-307)
- « Final Memorials of Charles Lamb » (XVI 365-397)
- « A Sketch from Childhood » VI (XVII 125-137)
- « Conversation and Samuel Taylor Coleridge » (XXI 42-70)

Tous ces textes ont été considérés comme autobiographiques par la critique depuis leur publication, même quand De Quincey y parle très peu de lui-même et ne s'y met guère en scène que comme témoin de la vie de ses contemporains, notamment « Lake Reminiscences », où il nous encourage pourtant à lire « les chapitres les plus intéressants de [son] autobiographie » (XI LR 42). Indéniablement, il est présent dans les portraits qu'il fait des autres, non seulement à cause de l'influence que ses célèbres contemporains ont eu sur sa vie et son œuvre (le portrait de Wordsworth formerait ainsi le « cœur » de l'autobiographie¹⁵); non seulement parce que, comme tout biographe, De Quincey passe la vie d'autrui au filtre de son propre vécu¹⁶; mais aussi parce que ces portraits, souvent introduits par le biais d'anecdotes personnelles, sont l'expression d'un témoignage, et sont donc eux-mêmes une expérience de vie .

L'expérience autobiographique : l'effacement du « je »

D'après Haefner, le texte exemplaire de l'expérimentation romantique par l'essai est les *Confessions of an English Opium-Eater*: « the greatest essayistic experiment of the Romantic period »¹⁷. Il ne fait aucun doute que les *Confessions*, et particulièrement l'édition de 1821, constituent « une expérimentation sur le moi », et le processus fait la part belle à l'ironie. Plus globalement, l'ensemble des écrits autobiographiques de De Quincey interrogent les limites d'un genre en train de se solidifier¹⁸.

De Quincey paraît souvent ne parler de lui-même qu'à regret, et son autobiographie est nourrie de matériau non-autobiographique : dans certains textes il disparaît même du récit. Les critiques n'ont pas manqué d'en faire la remarque, parlant de « self-effacing autobiographer », (Stephen Spector), ou de « reluctant autobiography » (John Whale)¹⁹. C'est particulièrement vrai de sa première publication. Cela commence par l'absence de nom sur la couverture, puisque De

¹⁵ WRIGHT, David (ed.). Introduction. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*, op. cit., 9.

¹⁶ « In De Quincey, the innate involuntary tendency of the biographer to identify with the subject surfaces as a conscious narrative strategy ». Annette Wheeler Cafarelli compare sa biographie de Wordsworth à celle de Johnson par Boswell (« De Quincey and Wordsworthian Narrative », op. cit., 128).

¹⁷ HAEFNER, Joel. « 'Incondite Things': Experimentation and the Romantic Essay », op. cit., 203.

¹⁸ Keith Rinehart observe que le mot « autobiography » fait son apparition dans la langue anglaise en 1809, et ne devient courant que dans les années 1860. « The Victorian Approach to Autobiography », op. cit., 177.

¹⁹ SPECTOR, Stephen J. « Thomas De Quincey : Self-effacing Autobiographer ». *Studies in Romanticism* 18 (1979) : 501. WHALE, John. *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography*. London & Sydney: Croom Helm, 1984, 245 p.

Quincey appose sur sa toute première publication la signature triplement mystérieuse de « X.Y.Z. » : « l'auteur d'une autobiographie ne [peut] être anonyme (...) si l'anonymat est intentionnel, le lecteur est en état de légitime méfiance »²⁰. Cela continue avec un récit tout à la fois intime, et qui refuse de dévoiler complètement son auteur. Presque chaque passage des *Confessions of an English Opium-Eater* effectivement consacré à la description de soi est en réalité une anti-description, dans laquelle De Quincey n'hésite pas à adopter un ton léger, capricieux, jouant sur la contradiction : « why confess at all ? ». Parvenu aux deux-tiers de l'édition de 1821, et aux trois-quarts de celle de 1856, il se définit encore en termes imprécis : « in that sense (...) I may presume to class myself as an unworthy member of that indefinite body called *gentlemen* » (II C1 53 / C2 230). Le flou du terme-référence (*gentlemen*) est renforcé par la modalisation de l'énoncé et l'idée que cette qualification n'est pas complètement méritée. Pour préciser cette définition, il s'en remet alors à la rumeur qui mélange, comme nous l'avons vu, le vrai et le faux : « it is rightly judged (...) I am so classed by my neighbours (...) in popular estimation, I am (...) » Par la suite, De Quincey refuse carrément de se décrire : « there I demur ». L'adresse au peintre illustre bien le fonctionnement de l'ironie, car De Quincey feint de s'épargner une description qu'il fait réellement, tout en laissant au lecteur le soin de mettre ses mots en image, et pour finir lui laisse réellement la responsabilité de la description la plus importante, la sienne :

If the public (...) should chance to have framed some agreeable picture for itself, of the Opium-eater's exterior, – should have ascribed to him, romantically, an elegant person, or a handsome face, why should I barbarously tear from it so pleasing a delusion – pleasing both to the public and to me? No: paint me, if at all, according to your own fancy. (II C1 61 / C2 239)

Son existence même est entièrement conditionnelle (« devrait », « pourrait », et « si ») et donne lieu à un portrait hypothétique, à la fois imaginaire et suspendu au bon vouloir du lecteur : « if at all ». La référentialité a disparu : De Quincey fait appel à l'imagination bienveillante du lecteur. Le seul portrait qu'il consent à livrer est symbolique : la théière, la carafe de laudanum, et les livres de philosophie allemande, forment une *involution* du Mangeur d'opium anglais en intellectuel, et donc la représentation d'une abstraction²¹. Ce portrait contient aussi une suggestion d'aliénation, car ses trois attributs proviennent de l'étranger ; quoique deux d'entre

²⁰ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., 32-33.

²¹ « far more of our deepest thoughts and feelings pass to us through perplexed combinations of *concrete* objects, pass to us as *involutees* ... than ever reach us *directly*, and in their own abstract shapes » (XV SUSP 142).

eux soient des produits de consommation courante, issus de l'Empire : De Quincey devient alors, en bon Britannique, un conquérant, à l'assaut de la métaphysique la plus obscure, qu'il ne tardera sans doute pas à acclimater également. Mais dans ce cottage dévitalisé, la matérialité devient accessoire : De Quincey met tellement l'accent sur son intellect qu'il semble tenter, en s'absentant du cadre, de devenir une abstraction, ou un pur esprit.

Le contenu référentiel des *Confessions*, en particulier dans l'édition de 1821, manque étonnement de consistance, et pas seulement parce que tous les noms propres, qui devraient garantir l'authenticité du récit, ont été remplacés par des tirets. D'après Lejeune, l'autobiographie est un texte auto référentiel : elle est ancrée dans un temps et un lieu ; son but n'est pas « l'effet de réel mais l'image du réel »²². A première lecture, les *Confessions of an Opium-Eater* peuvent donner l'impression de suivre une chronologie rigoureuse. De Quincey fournit un grand nombre de marqueurs de temps : dates, âges, durées, adverbes de succession (*then*). On remarque avec quelle précision il date son récit : « now let me request you to move onwards, for about 8 years; that is to say, from 1804 (when I have said that my acquaintance with opium first began) to 1812 » (II C1 52 / C2 229). Même les rêves sont ordonnés au sein d'une chronologie : d'abord classés par genres successifs (architecture, lacs, océans, visages) puis les rêves plus détaillés sont classés sous trois dates : mai 1818, juin 1819, 1820. Cependant assez rapidement la chronologie se délite. Les marqueurs de temps, très nombreux au début, se raréfient et deviennent flous : « for weeks », « for months », « Many months ». A cela s'ajoute le fonctionnement par digressions, qui interrompent et fragmentent le récit et créent un effet de dispersion. Le lecteur doit faire un effort pour reconstruire la chronologie. Enfin, comme nous l'avons vu, De Quincey avoue qu'il a réorganisé ses rêves dans un ordre artificiel pour produire le meilleur effet possible. A la fin du texte, les marqueurs temporels ont perdu toute relation au réel et ne marquent plus qu'un « effet » de chronologie.

Les repères spatiaux sont rares et tout aussi imprécis dans le détail, consistant seulement en quelques noms de villes ; à cause du manque de précision de la description elle-même, l'emplacement de la maison de Londres a suscité une véritable controverse. Imprécise, elle marque un effet de réel, plutôt qu'une véritable image du réel. S'il s'agissait d'une fiction on appellerait De Quincey un précurseur,

²² LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, op. cit., 36.

anticipant sur le traitement des repères spatio-temporels chez les romanciers de la première moitié du XX^e siècle ; en revanche, comme autobiographe il est déroutant. Le fait est que l'on trouve plus de référents spatio-temporels dans ses quelques récits de fiction que dans ses écrits autobiographiques, surtout quand on considère les trois textes des *Confessions*, « *Suspiria de Profundis* » et « *The English Mail-Coach* » qui sont les plus éloignés du récit autobiographique classique.

De Quincey ne s'expose pas davantage dans les textes suivants. Dans « *The English Mail-Coach* », il évoque son apparence physique comme atteinte de mystérieux défauts (« *physical deficiencies* » XVI EMC 418), défauts qui constitueraient une particularité physique propre à De Quincey (peut-être une allusion à sa petite taille), mais qui restent allusifs et que le lecteur n'est pas encouragé à prendre très au sérieux dans ce passage humoristique ; De Quincey se compare au contraire à la centaine de prétendants avec lesquels il s'imagine rivaliser pour les faveurs de Miss Fanny. Non seulement le narrateur s'efface, mais il cède la place à d'autres sujets, au double sens d'autres personnes et d'autres thèmes. Dans « *Sketch From Childhood* », le jeune Thomas reste dans l'ombre de la figure « remarquable » et conquérante de son frère, William. Dans *Lake Reminiscences*, il s'efface derrière le portrait des illustres contemporains qu'il a côtoyés dans la région des Lacs. L'importance et la répartition des digressions dans *Confessions of an English Opium-Eater* (dès 1821, et encore bien plus la deuxième édition), « *Suspiria De Profundis* » et « *The English Mail-Coach, or the glory of motion* » sont de nature à remettre en cause l'appartenance même de ces textes au genre autobiographique.

Il est vrai que ces articles répondent à la logique de l'autoportrait, dont la cohérence repose selon Michel Beaujour sur « *l'analogique, le métaphorique ou le poétique* » et « un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage »²³. L'autoportrait n'a donc pas à respecter le schéma narratif chronologique d'une autobiographie et encourage la digression.

Même ainsi, les articles autobiographiques ne ressemblent pas toujours à des écrits sur soi. Même dans *Sketches from Life and Manners*, le texte qui reprend le

²³ BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre, op. cit.*, 9.

plus la structure traditionnelle de l'autobiographie (un récit chronologique commençant avec le contexte familial et la naissance de l'auteur), les digressions évincent le sujet principal : les trois derniers chapitres sont ainsi intégralement consacrés à l'histoire de l'Irlande et à la philosophie allemande. Le centre du récit demeure incertain. Dans les *Confessions*, De Quincey prétend que le sujet principal est l'opium : « to emblazon the power of opium » (II C2 99). Dans « *Suspiria De Profundis* », en revanche, il déclare qu'il s'agissait en réalité des rêves : « The Opium Confessions were written with some slight secondary purpose of exposing this specific power of opium upon the faculty of dreaming, but much more with the purpose of displaying the faculty itself » (XV SUSP 131). Il le rappelle dans les *Confessions of an English Opium-Eater* de 1856 ; dans les deux éditions, il va jusqu'à s'excuser de trop parler de lui et de mettre le lecteur dans la position d'un voyeur : « You will think, perhaps, that I am too confidential and communicative of my own private history. It may be so » (II C1 62 / C2 241). A la fin, le narrateur n'est plus le héros de sa propre vie et devient un personnage secondaire, presque extérieur au récit, dont De Quincey se dissocie en utilisant la troisième personne : « Not the opium-eater, but the opium, is the true hero of the tale. (...) as some people (...) will persist in asking what became of the opium-eater, and in what state he now is, I answer for him thus » (II C1 74²⁴).

Quant à « *Suspiria De Profundis* », seul le début (la mort de sa sœur Elizabeth et le récit de son chagrin) peut être classé comme autobiographique sans le moindre doute. Par la suite, De Quincey disserte sur l'esprit humain (« *The Palimpsest* »), invente une trinité de la douleur (« *Levana and Our Ladies of Sorrow* »), évoque d'un ton plus serein un phénomène météorologique (« *The Apparition of the Brocken* »), épilogue sur le destin (« *Finale To Part One* »), revient finalement sur son enfance, puis sur ses *Confessions of an English Opium-Eater*, et conclut sur une fiction (une allégorie du destin). Pourtant le texte dans son ensemble se veut autobiographique, puisqu'il s'agit de la suite du premier « extrait » d'une autobiographie : « *Being A Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater* ».

Le texte dont on peut le plus discuter le classement dans le genre autobiographique est *The English Mail-Coach, or the glory of motion* : ici, c'est le matériau autobiographique lui-même qui semble être la digression. Le texte a été

²⁴ De Quincey évolue légèrement sur ce point : « considering how important my life had become to others besides myself » (variante, II C2 265)

publié en deux parties, qui annoncent deux essais : l'un sur les transports, l'autre sur la mort subite (« The Vision of Sudden Death »). Cependant chaque essai est suivi d'anecdotes personnelles, conduisant au récit de rêves : une série de cauchemars, puis un rêve longuement développé (« Dream-Fugue »). Le tout ressemble peut-être moins à une autobiographie qu'à des Mémoires : « Relation écrite des événements marquants d'une période par qqn qui en a été le témoin ou l'un des acteurs »²⁵. L'auteur parle peu de lui-même, de ses sentiments et de l'évolution de sa personnalité, et privilégie un récit objectif, au sens où il est centré sur des objets extérieurs. En effet, De Quincey semble s'effacer derrière les manifestations d'événements historiques dont il a été témoin (la transmission du courrier pendant la guerre avec la France de Napoléon) ; le « je » s'incluant à plusieurs reprises dans un « nous » patriote.

Reste que le lecteur ne peut comprendre toutes les implications des références à l'opium et au rêve sans avoir lu les *Confessions* au préalable. Le plus souvent, les trois textes (*Confessions* de 1821, « *Suspiria De Profundis* », et « *The English Mail-Coach* ») ont été publiés ensemble. Le texte de « *The English Mail-Coach* » n'est pas désigné explicitement comme suite aux *Confessions of an English Opium-Eater*, néanmoins c'est bien ce qu'il est, comme De Quincey lui-même l'a affirmé ailleurs :

This little paper, according to my original intention, formed part of the "Suspiria de Profundis," from which, for a momentary purpose, I did not scruple to detach it, and to publish it apart, as sufficiently intelligible even when dislocated from its place in a larger whole. (XX « Explanatory Notices [to Miscellanies, Chiefly Narrative] » 34)

De Quincey trouve un prédécesseur (un modèle ?) dans les *Confessions* de Saint Augustin, bien qu'il le cite uniquement pour son expérience du deuil : « the death of his young friend, and his own frenzy of grief, all that real passion » (VI « Elements of Rhetoric » 163). Comme celles de De Quincey, ces *Confessions* se concentrent sur les années de jeunesse, débouchent sur un portrait en absence et s'achèvent dans la digression : « [l]e dixième livre constitue un autoportrait en creux, un autoportrait sans Moi, sans épithètes ni prédicats » ; « les quatre derniers livres apparaissent comme des appendices incongrus, qui occupent la place de la suite du récit autobiographique, et l'oblitérent – ou la censurent »²⁶.

²⁵ *Le Petit Larousse*. Paris : Larousse, 2010.

²⁶ BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*, op. cit., 12, 43.

L'ironie suscitée par cette autobiographie en absence ne semble pas toujours consciente ou volontaire chez De Quincey : la plupart du temps, l'écriture autobiographique est paradoxale sans être ouvertement ironique. Par ailleurs, une lecture psychanalytique permet d'affirmer que l'autobiographie de De Quincey est en partie ironique malgré lui : parce que, alors même qu'il se confie à nous, il n'a pas entièrement conscience de tout ce qu'il nous dit. Il devient alors lui-même la victime de cette ironie qui lui échappe. Il voit par exemple la façon dont Coleridge a été détruit par l'opium, sans être capable de la même lucidité pour lui-même : même s'il déplore les effets négatifs de la drogue, il persiste à en vanter les vertus. Il sait aussi que pour se connaître lui-même, il y a quelque chose à déchiffrer dans ses rêves, mais il ne parvient à en apercevoir qu'une infime partie : « Perhaps some part of my London life (the searching for Ann amongst fluctuating crowds) might be answerable for this » (II C2 260). Cette remarque, qui ne figure pas dans l'édition de 1821, indique un rapprochement bien tardif (surtout pour quelqu'un qui se vante de sa capacité à faire toutes sortes de rapprochements et analogies) et la difficulté que De Quincey éprouve à se comprendre lui-même. Enfin ses propos se retournent contre lui dans ce passage :

Hence it is, that the children of bishops carry about with them an austere and repulsive air (...) a sort of *noli me tangere* manner, nervously apprehensive of too familiar approach, and shrinking with the sensitiveness of a gouty man, from all contact with the [many / vulgar] (II C1 18)²⁷.

De Quincey dénonce ici la fierté excessive des évêques ; la critique est d'autant plus acerbe que la formule latine est une citation du Christ parlant à Marie-Madeleine : les évêques oublient qu'ils ne sont que les représentants du Christ et se comportent comme s'ils étaient eux-mêmes les fils de Dieu. Mais par ailleurs, De Quincey affirme son propre élitisme en sélectionnant son lecteur, qui doit pour tout comprendre maîtriser à la fois le latin et le grec. Certes, il n'a jamais choisi ses interlocuteurs en fonction de leurs origines sociales, mais les lignes qui suivent la citation mettent en évidence sa condescendance envers sa logeuse, ancienne servante de l'évêque. De plus, n'est-il pas lui-même le « gouty man » ? S'il est gorgé non d'eau mais de laudanum, ce dernier lui donne des rêves d'eau (« dreams of lakes – and silvery expanses of water » II C1 69 / C2 260) et exacerbe sa sensibilité.

²⁷ *Noli me tangere* : ne me touchez pas. Les mots entre crochets sont en caractères grecs dans le texte (traduction de l'éditeur).

Il n'est pas innocent que De Quincey base sa métaphore sur la goutte, symbole d'excès comme son opiomanie, et entraînant des symptômes médicaux similaires (notamment des problèmes circulatoires, pouvant entraîner l'amputation dans les cas extrêmes). Le ton très sérieux du paragraphe rend l'interprétation assez ambiguë entre une dénonciation au premier degré, et une autodérision vraiment discrète ; enfin, notons que le passage disparaît de la deuxième édition.

Plusieurs passages permettent cependant d'affirmer que De Quincey a conscience de l'ironie de sa pratique autobiographique. Dans ses écrits sur soi, en annonçant un texte autobiographique, De Quincey crée un horizon de lecture : il suscite chez le lecteur certaines attentes, auxquelles il refuse régulièrement de répondre. On peut considérer, avec Marc Porée, qu'il y a rupture du pacte : « il se dérobe, vidant ainsi le pacte autobiographique d'une bonne partie de sa (précieuse) substance »²⁸. De Quincey utilise un ton facétieux qui attire notre attention sur le jeu de cache-cache auquel il se livre avec le lecteur. Les nombreux passages ironiques et humoristiques soulignent le paradoxe, voire l'incongruité qu'il peut y avoir à s'exposer tout en se cachant dans ses écrits, en mettant en scène son absence paradoxale, ou en offrant un commentaire humoristique sur les défauts de la narration, comme par exemple sa tendance à la digression, devenue quasi proverbiale :

At this point (and why exactly at this point, is a caprice of nature's, which it rests upon *her* to explain) I pause, and must pause, in order to indulge an instinct of rambling. It is an intermitting necessity affecting my particular system. (XVII SFC 125)

Dans ce passage, l'humour se substitue au discours sur soi, d'autant plus absurde qu'il s'agit du début d'un nouvel article, dont nous ne connaissons encore que le titre : De Quincey commence par une digression. Cette « expérimentation » sur soi n'est pas seulement un jeu sur la forme : une fois de plus, l'ironie accompagne une ambivalence et un malaise identitaire profonds.

Une identité paradoxale

L'effacement de soi n'est pas purement ludique. Même si De Quincey ironise sur le manque d'intérêt de sa personne et en fait un jeu, c'est le plus sérieusement

²⁸ POREE, Marc. « "L'ombre d'une corne de taureau..." », *op. cit.*, n. pag.

du monde qu'il décrète son insignifiance et revendique une autobiographie « anonyme » :

I do not mean to lay a stress upon any supposed idiosyncrasy in myself (XV SUSP133)

Let the reader abstract from *me* as a person that by accident, or in some partial sense, may have been previously known to himself. Let him read the sketch as belonging to one who wishes to be profoundly anonymous. I offer it not as owing anything to its connection with a particular individual, but as likely to be amusing separately for itself. (XVII SFC « Introductory letter and first part » 70)

Il affirmait pourtant dans la préface des *Sketches* vouloir répondre par des détails inédits à la curiosité des lecteurs, qui auraient exprimé le désir d'en savoir davantage sur le Mangeur d'Opium : par cette lettre il leur signifie que cette curiosité est sans objet. Sa remarque porte pourtant sur des passages qui respectent le schéma autobiographique conventionnel. L'idée d'une autobiographie anonyme est d'autant plus paradoxale qu'elle est revendiquée dans « A Sketch from Childhood » et dans « Suspiria de Profundis », c'est-à-dire au moment où De Quincey a atteint une certaine célébrité, et pour des textes dans lesquels De Quincey nous livre un des événements les plus intimes de sa vie, la perte de sa sœur Elizabeth. La souffrance qu'il éprouve alors ne serait pas, selon lui, si exceptionnelle qu'on pourrait le croire :

Now I am far from saying that children universally are capable of grief like mine. But there are more than you ever heard of, who die of grief in this island of ours. I will tell you a common case. (...) Grief of that sort, and at that age, has killed more than ever have been counted amongst its martyrs. (XV SUSP 178)

Il tente de se dissimuler en jouant sur l'idée de l'individu représentatif : le « je » disparaît derrière le « nous », et la « curiosité psychologique » fugace pour un cas particulier (« a psychological curiosity – a hollow thing ») s'efface derrière la permanence de la nature humaine (« a permanent interest in the psychological history of human nature »²⁹). L'ironie communautaire est aussi une façon de se cacher derrière autrui. De Quincey fait sans cesse valider son propos par une autorité extérieure : le lecteur par le biais de l'ironie, ou les autres auteurs à travers les citations. De Quincey est même soupçonné d'attribuer à d'autres auteurs des expressions et idées qui seraient en fait les siennes :

²⁹ De Quincey évoque ici un autre événement traumatique et profondément intime, la mort de Catherine Wordsworth.

It is of course ironic that De Quincey, who on so many other occasions illicitly appropriated the ideas and information of other men, should now be discovered in the act of transferring his own imaginative productions to an author quite unequal to them. (...) A story that could not claim the sanction of history would for them, he felt, have no real value; but of course, an honest translation of Arndt's feeble narrative would have failed as literature; and so, caught between these contending demands, De Quincey was compelled to efface himself as a creative spirit.³⁰

Il en va de même pour la parodie de Shenstone qu'il invente dans son *Journal* : quand il la reprend dans trois articles distincts des années plus tard, il ne la revendique pas comme sa propre invention, mais l'attribue à « *un écrivain* » anonyme. Il a peut-être oublié qu'il en est l'auteur ; il s'agit pourtant, à l'évidence, d'un de ses bons mots favoris. D'autres textes montrent la même tendance à s'effacer au sein du groupe ou de la communauté. Par exemple, il ne cherche pas à s'approprier l'ironie familiale vis-à-vis de son frère William : quand il ne l'attribue pas à sa sœur (« *my sister said* »), il se fond dans le groupe (« *we* »). Dans « *The English Mail-Coach* », il se fond dans un « *nous* » désignant soit les étudiants d'Oxford, soit les occupants du sommet de la malle-poste (étant entendu que ceux-ci sont fréquemment des étudiants), cocher inclus ou non, selon le cas. Il en va de même dans ses propos sérieux : dans l'introduction des *Confessions of an English Opium-Eater*, à peine a-t-il annoncé le récit de sa vie qu'il en appelle à une sensibilité typiquement britannique (« *English feelings* » II C1 9), comme pour se cacher derrière ses compatriotes. La référence nationaliste disparaît de la deuxième édition, car De Quincey a fait des coupes dans la Préface originale, mais cela donne d'autant plus de force au collectif, cette fois-ci, l'universalité de la nature humaine, exprimée par le langage symbolique, universel de la poésie de Wordsworth : « *the great family of man ; thus, in a symbolic language universally understood* » (II C1 10 / C2 95). De Quincey passe d'un extrême à l'autre : soit il est un individu isolé, soit il est un membre anonyme de la société. Certes, il se veut représentatif de la communauté dont il partage les valeurs par le biais de l'ironie, mais cette inscription dans la communauté trouve son pendant dans une inscription persistante à la marge. Quand il s'affirme en tant qu'individu, c'est généralement en tant que paria inadapté à la société qui l'entoure : « *an outcast* » ; l'ironie conflictuelle correspond aussi à une rébellion. Grâce à l'ironie communautaire, De Quincey n'est plus seul ; mais il n'est plus lui-même.

³⁰ GOLDMAN, Albert. *The Mine and the Mint: Sources for the Writings of Thomas De Quincey*, op. cit., 91.

C'est aussi le cas avec l'humour. Très souvent, l'humour chez De Quincey correspond à un discours « à la manière de », intercalé dans son propre discours : « to speak *transatlantic* » (X « Autobiography : Recollections of Charles Lamb » 280), « to speak phrenologically » (II C2 147 / XI 46), « to speak Yankeeishly » (XIX AS « Samuel Taylor Coleridge » 333), « as a witty author has it » (II C1 59 / C2 237), « according to Dr Johnson's witty remark, on another occasion » (XI SLM 239), « as Bonaparte seemed to think it » (VII « Sketch of Professor Wilson » 23), « in nautical diction » (II C2 142), etc. Le procédé était régulièrement utilisé dans les magazines de l'époque, notamment pour se moquer des expressions écossaises et américaines³¹ : la citation dans un contexte décalé fait ressortir la bizarrerie de l'expression. Cependant De Quincey en fait une utilisation relativement copieuse et plus étendue. En d'autres termes, il ne s'expose jamais, et ne s'exprime que derrière le masque de l'ironiste ou de l'humoriste, y compris, à de nombreuses reprises, sous le nom d'autres auteurs dont il cite les remarques ironiques ou humoristiques.

Il lui arrive de renoncer à ce masque à l'occasion de révisions. Dans une phrase des *Confessions* (précédemment citée dans la version de 1821), les éléments soulignés sont supprimés de l'édition de 1856 :

Or, if he *had* asked a party, as I once learnedly and facetiously observed to him – the several members of it must have *stood* in the relation to each other (not *sate* in any relation whatever) of succession, as the metaphysicians have it, and not of coexistence; in the relation of the parts of time, and not of the parts of space. (II C1 23 / C2 200)

Les deux éléments sont complémentaires : la suppression de l'un entraîne la suppression presque automatique de l'autre. De Quincey ne s'exprime plus « à la manière » des métaphysiciens mais assume un discours qui est le sien, un discours érudit. Ceci dit, le but était peut-être simplement une amélioration stylistique et la suppression d'éléments superflus, qui alourdissent et embarrassent la phrase d'autant plus (en 1821, la plaisanterie est moins élaborée que laborieuse).

Ce genre de révisions est exceptionnel car De Quincey est resté réticent à s'exposer. Tout au long de sa vie, il a toujours exprimé un réel malaise à l'idée d'être le centre de l'attention ; être par exemple l'hôte d'honneur à un dîner lui donne l'impression d'être exhibé à la compagnie, alors qu'il pourrait y voir le signe concret de sa réussite comme auteur :

³¹ Par exemple « *Already has this question been (Scotticè) "asked at" the government* », cité par JACOX, Francis : « The Humour of Thomas De Quincey », *op. cit.*, 142.

This took place at a dinner given by my publishers, soon after the publication of the Opium Confessions; at which dinner, to say the truth, I soon after suspected (and with some vexation) that I had myself, unconsciously, played the part of lion. (...) As an invalid, or, as the hero of the day, I was planted inexorably, without retreat, in the place of honour by the fireside. (XI SLM 276)

De Quincey désamorce la situation par le jeu et l'autodérision, mais l'idée transparaît que le fait d'être distingué le met en position de danger ou de criminalité. Ici réduit à un invalide, dans les *Confessions*, il passe du statut de héros à celui de criminel devant une cour de justice : « being the hero of the piece, or (if you choose) the criminal at the bar » (II C1 60-61 / C2 239). On peut aussi supposer dans ce dernier exemple un soupçon de provocation ou de défiance à l'égard d'une société prompte à juger d'après les apparences. L'intégration des deux facettes de l'ironie (communauté et conflit) tend naturellement à placer l'ironiste en position de « champion » de sa communauté, une position que De Quincey revendique quand elle est une démonstration de patriotisme : « as the champion of our national character » (IX « Mrs Hannah More » 343). Le reste du temps De Quincey est le champion ironique, parodique et provocateur, de communautés marginales et imaginaires : « Pape » autoproclamé des adorateurs de l'opium (dans ses *Confessions*), ou encore conférencier, puis Président d'honneur, devant la Société des Amateurs du Meurtre (successivement, dans le premier puis le deuxième article de « On Murder »), c'est-à-dire champion du meurtre esthétique.

De Quincey ne trouve pas en lui-même son identité, mais la construit dans la référence à Autrui : soit dans le conflit, soit par l'appartenance communautaire, comme s'il lui était impossible de se définir ou de se comprendre dans l'isolement ; voire, comme s'il n'était pas sûr d'exister par lui-même. Il fait ainsi écho à un sentiment d'isolement et d'aliénation absolus, en passe de devenir un des symboles de la modernité :

Most of the great works in nineteenth-century literature have at their centres a character who is in doubt about his own identity and asks, "How can I find something outside myself which will tell me who I am, and give me a place in society and in the universe?"³²

De Quincey se définit par les mots d'autrui, car ses écrits autobiographiques sont truffés de citations et références. Selon Alina Clej, il est l'un des premiers explorateurs de la subjectivité moderne : « the use of quotation and literary montage

³² MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 8-9.

to create an illusory effect of the self – which characterize[s] the modernity of Baudelaire and Benjamin »³³. De Quincey construit son identité en se nourrissant d'autres identités, pour compenser le vide, le manque, et l'absence qui caractérisent sa propre vie, construisant son identité au croisement d'un faisceau de définitions négatives : il est ainsi celui qui n'a plus de père, plus de sœur ; celui qui ne mange pas, ne dort pas, ne travaille pas ; qui n'a pas obtenu la reconnaissance de Wordsworth et Coleridge ; et ainsi de suite. L'ironie contribue à ce sentiment d'aliénation : par le rejet, elle alimente la série des définitions négatives (je ne suis pas Juif, je ne suis pas Gallois, etc.) ; et par la dimension communautaire, elle construit une identité collective qui vient se substituer à l'individualité.

Une formule de George Saintsbury résume bien cette attitude paradoxale : « De Quincey was at once egotistic and impersonal »³⁴. L'ironie, plus que jamais, permet de dire une chose et son contraire, et d'exprimer des sentiments ambivalents. Bien sûr, l'autobiographie ironique permet aussi d'écarter ce dont il n'a pas envie de parler, comme son apparence physique, qu'il charge le lecteur d'imaginer en sa faveur, sa lente descente dans l'addiction, résumée d'un bon mot, ou encore le traumatisme de la mort de Catherine Wordsworth, longtemps passé sous silence³⁵. Mais elle est surtout l'expression d'un malaise lié à son identité, la manifestation d'une aliénation plus profonde que les rapports sociaux. En l'occurrence, De Quincey souhaite se livrer au lecteur, mais il ne le peut pas : il y a un hiatus entre son être et son vécu.

De l'intime au virtuel

Malheureusement, pour De Quincey, les événements de sa vie ne lui permettent pas de construire un récit de vie qui fasse sens, ni de se définir. D'une part, si elle s'appuie sur la liste des événements vécus, l'écriture autobiographique est inévitablement fragmentaire, et par essence impossible, car aucun épisode n'est définitivement clos avant la mort de l'auteur. Tout récit autobiographique est

³³ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., v.

³⁴ SAINTSBURY, George. « De Quincey ». *Essays in English Literature*. London: Pervical & co, 1890, 314-315. *Project Gutenberg*. Web. 26 février 2013.

³⁵ Ce deuil fait écho au premier traumatisme de la vie de De Quincey, la perte de sa sœur Elizabeth. Le choc fut d'autant plus fort que le décès était inattendu et comportait une circonstance commune avec celui d'Elizabeth : « The disease lay in the Brain » (lettre du 5 juin 1812 de Dorothy Wordsworth annonçant le décès. *Letters of Dorothy Wordsworth*, op. cit., 122). Il semble que De Quincey n'ait pas accepté cette explication : dans son récit il attribue le décès à la négligence de la servante et à l'absorption de carottes crues.

perpétuellement en attente d'être révisé, complété, et de voir son sens et sa morale infirmés ou confirmés :

Even the character of your own absolute experience, past and gone, which (if anything in the world) you might surely answer for as sealed and settled for ever – even this you must submit to hold in suspense, as a thing conditional and contingent upon what is yet to come – liable to have its provisional character affirmed or reversed (II C2 169-70).

Le sens ultime des faits reste inaccessible, non seulement à autrui, comme toute autobiographie³⁶, mais encore à soi-même. D'autre part, les faits ne sont pas représentatifs de qui nous sommes, de l'essence de notre être, mais simplement de ce qui nous arrive. Nous sommes à nouveau dans la logique de l'autoportrait : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis* »³⁷. De plus, le portrait, qui présente l'essence par opposition à la contingence, est du côté de l'éternité de l'œuvre (un effet atteignable à la fois par la peinture et la poésie) : « the eternal Now of the painter and the sculptor » (VI « Gallery of the German Prose Classics. Lessing » [note] 41).

C'est pourquoi De Quincey parle d'autobiographie anonyme, en distinguant la singularité de l'individu des événements qu'il traverse : « what I point to are not peculiarities of temperament or of organisation, so much as peculiar circumstances and incidents through which my own separate experience had revolved » (XV SUSP 133). Il rejette ainsi la chronologie rigoureuse du récit de vie classique, affirmant qu'elle ne présente pas le moindre intérêt, au motif que les principaux événements de la vie d'un homme ne sont pas représentatifs de ce qui lui revient en propre, ce qui fait la singularité de l'individu : « Chronologic successions of events and dates, such as these, which, belonging to the race, illustrate nothing in the individual, are as wearisome as they are useless » (XVII SFC « Introductory letter and first part » 70). Tous ces événements ayant une signification sociale (naissance, parcours scolaire, travail, mariage, enfants, mort), De Quincey anticipe ici sur une autre prison du moi, le « déterminisme sociologique »³⁸. Dans son autobiographie, lui-même ne suit pas

³⁶ L'auteur « ne peut être cru sur parole, sans autre forme de critique, et nous savons aussi qu'il comporte des zones d'ombre, des lacunes. (...) La vérité du personnage ne se dessinera qu'en fin de compte, par recoupement, une fois épuisés les témoignages le concernant, conclusions toujours précaires, en l'attente d'informations ultérieures qui peuvent tout remettre en cause » GUSDORF, Georges. *Lignes de Vie 1, op. cit.*, 50.

³⁷ BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre, op. cit.*, 9.

³⁸ « Les déterminismes sociologiques commandent en bonne part le devenir des individus ; mais bon nombre de carrières ne sont en fait que des dérives où se fourvoie l'authentique ligne de vie d'un homme ou d'une femme. Bien des gens font figure de ratés, plus ou moins résignés à cette erreur sur la personne qu'ils incarnent avec application, faute de mieux. » GUSDORF, Georges. *Lignes de Vie 1, op. cit.*, 183.

scrupuleusement la chronologie, et l'avoue sans détours : « I have brought them forward with little regard to their exact order of succession » (SLM X 212).

Comme l'exprime un correspondant de Philippe Lejeune, pour atteindre une vision « essentielle », il faut se « détach[er] des contingences anecdotiques particulières de la vie de l'auteur »³⁹. Les faits représentent des circonstances accidentelles et indépendantes de notre volonté. Or, De Quincey considère qu'il a eu moins de chance que d'autres : nous avons déjà évoqué ses remarques sur la chance insolente et providentielle de Wordsworth et Coleridge (mais aussi d'autres auteurs : il fait la même remarque pour Goethe). Cette chance est d'autant plus remarquable que toute autre situation aurait compromis irrémédiablement leur capacité à écrire, et même à vivre correctement, car De Quincey les déclare inaptes à tout autre travail que la création et la philosophie ; tout autant, sans doute, que lui-même, qui n'envisage pas une seconde autre chose qu'un travail intellectuel pour gagner sa vie. L'ironie tragique est l'un de ses arguments essentiels pour justifier pourquoi il n'a pas réussi à prendre sa vie en main. Il décrit son impuissance récurrente à contrôler sa vie, et nous assure régulièrement que bien qu'il soit dans une certaine mesure responsable de son malheur, il n'était pas en mesure à l'époque de faire de meilleurs choix. Son ignorance est un motif récurrent : « which unhappily I did not know then » (II C2 140). Il insiste également sur les conséquences d'événements en apparence insignifiants, d'autant plus redoutables qu'elles sont imprévisibles : « by one erring step, by a motion this way or that, to change the currents of his destiny, to poison the fountains of his peace, and in the twinkling of an eye to lay the foundations of a life-long repentance ! » (II C2 109).

Sur le même principe d'opposition entre l'essentiel et l'accidentel, De Quincey récuse l'idée qu'un parti politique puisse être identifié et jugé selon ses actes plutôt que selon ses croyances, émettant l'idée curieuse selon laquelle la politique pratiquée par un parti peut différer de ses convictions, sans pour autant que cette contradiction ne soit l'objet de la moindre critique ; toute contradiction étant le fait des individus, le fruit d'un accident éphémère par opposition à la permanence des idées :

In neither instance did the party policy flow out of their distinguishing creeds; nor had that policy any relation to those creeds.

³⁹ Lettre adressée à Philippe LEJEUNE, citée dans *Signes de vie. Le Pacte Autobiographique 2*, op. cit., 40.

the chief denominations of party amongst us must be far more deeply affected by an account of their separate principles than of their separate conduct. “We,” says my Censor, “*care comparatively nothing for your dormant creed.*” A more unwise saying it would be difficult to devise. (...) Past conduct is no pledge for future conduct (...) but in a profession of faith you have at least an appeal to the conscience of the individual (...) (IX « A Tory's Account of Toryism, Whiggism, and Radicalism » [Part III, unpublished] 398, 484)

A ses yeux, il n'y a pas de rapport nécessaire entre les faits objectifs et l'essence subjective de l'individu, si bien que les faits peuvent être intéressants indépendamment de la personne, tandis que nos actes ne reflètent pas nécessairement notre personnalité : « I had before reprobated the idea of judging of a person's *character* from his *outward actions* (...) which so many circumstances might make incongruous with his character » (I « Diary » 36). Il sait bien à quel point, conformément à l'adage, les apparences peuvent être trompeuses, et se révolte contre tout jugement hâtif. En un sens, il espère que le lecteur lui accorde le bénéfice du doute que sa mère lui a toujours refusé parce qu'elle le juge d'après les apparences, par exemple lors de sa fugue : « the apparent confession spread through all the appearances – that in reality I had no palliation to produce » (II C2 170). Une lettre de Mrs Quincey à son fils dans une autre situation va dans le même sens : « appearances unfortunately are often all we have to judge of actions by ; and those in the particular action in question were really against you »⁴⁰. De Quincey rapporte également que sa mère avait tellement peur de gâter ses enfants qu'elle était mal à l'aise, et même critique, quand on lui faisait leur éloge ; elle aurait même retiré le jeune Thomas à son tuteur favori parce qu'il le complimentait trop. Sa mère pousse ici le désir d'objectivité et de rigueur jusqu'à s'aliéner son propre fils, au sens où elle le considère comme s'il lui était étranger. Par contraste, De Quincey admire profondément l'indulgence de Lamb, associée à une générosité hors du commun et une extrême sensibilité à toute forme d'injustice ; ce qui constitue, à ses yeux, un cadeau somptueux :

for bounty, for indulgence and forgiveness, for charitable construction of doubtful or mixed actions, and for regal munificence, you might have thrown yourself with (...) absolute reliance (...) upon this comparatively poor Charles Lamb (X « Autobiography : Recollections of Charles Lamb » 243).

Derrière cette demande récurrente qu'on ne le juge pas, se dessine un sentiment de culpabilité obsessionnel, mais il ne faudrait pas y voir un simple désir

⁴⁰ MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, op. cit., 33.

de complaisance : De Quincey porte parfois un jugement plus sévère sur ses pensées que sur les faits. Sa sensibilité le pousse à mettre sur le même plan non pas l'intention avérée, mais l'intention potentielle, et l'acte lui-même : « the crime which might have been, was in my eyes the crime which had been » (XV SUSP 148) ; ou encore : « the fear that they might take effect thrilled me with remorse » (II C2 169). Ainsi armé de scrupules excessifs, il peut légitimement réclamer l'indulgence du lecteur.

En bref, la seule chose qui doit compter, c'est l'être intime, c'est-à-dire l'expérience subjective de ce que c'est que d'être moi : mon « intériorité », « la présence d'un « je », d'un regard qui est exclusivement » le mien et qui « assure la continuité, la cohérence » de mon être⁴¹ ; ou encore, ce qui me revient en propre⁴². Pour De Quincey, c'est l'intériorité qui peut définir un être humain : l'esprit, le caractère, les sentiments et la volonté, au mépris d'éléments qui appartiennent pourtant à la sphère de l'intime, en particulier le corps. Pour De Quincey, l'apparence physique et le corps font parties des contingences : plus que le lieu du moi, il en est la prison, une source d'aliénation. Ce sentiment ressort clairement dans l'adresse au lecteur qui clôt l'édition séparée des *Confessions of an English Opium-Eater* de 1822 : le sarcasme inhabituellement amer dont il qualifie son propre corps (« the very ideal of a base, crazy, despicable human system » II C1 « Appendix » 81) exprime bien à quel point De Quincey se sent diminué, voire persécuté, par les besoins et les défaillances de son corps. Dans son portrait du Dr. Johnson, De Quincey reporte (et donc excuse) les accusations de faiblesse morale sur les défaillances du corps malade : « that Dr Johnson had a morbid predisposition to decline labour from his scrofulous habit of body, is probable » (XV Gilfillan 301-302). Ce sentiment, lui, serait courant dans l'autobiographie, selon cette analyse résumée par Paul Eakin :

In *Subjectivity, Identity and the Body* (1993) Sidonie Smith (...) argues that the mind / body dualism plays out along gender lines in traditional autobiography. In patriarchal culture men enjoy the privilege of conceiving of themselves as “the universal subject,” rational, self-determining, transcendent and *disembodied*.⁴³

L'intériorité seule est le 'moi' essentiel et authentique :

⁴¹ Définition du journal intime de Béatrice Didier. *Le journal intime*, op. cit., 8-9.

⁴² « Exister pour son compte, penser, sentir, désirer en se souvenant de lui-même et de ce qui lui revient en propre ». Pierre Férida, préface à : SEARLES, Harold. *L'effort pour rendre l'autre fou*. Paris : Gallimard, 1993, 1.

⁴³ EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories*, op. cit., 36.

L'intime (...) nourrit cet idéal d'authenticité, si étroitement lié à l'idée romantique d'expression, qui, à la faveur d'un déplacement de l'accent moral de l'extérieur vers l'intérieur de soi, va chercher au cœur de la vie subjective cette voix/voix intérieure à laquelle il s'agirait d'être fidèle. Mais vivre selon ce que l'on est le plus authentiquement requiert aussi que l'on soit reconnu pour ce que l'on est vraiment.⁴⁴

De toute façon, on ne peut pas juger quelqu'un qui n'a jamais rien fait, et c'est bien son cas : tout au long de son autobiographie, il explique qu'il a subi passivement les événements, jusque dans les tournants décisifs de sa vie, comme la fugue de l'école, ou le fait de se rendre à Londres, car il considère qu'il a subi jusqu'à ses propres décisions :

Such an instinct it was, such a rapturous command, even so potent, and alas! even so blind – that, under the whirl of tumultuous indignation and of new-born hope, suddenly transfigured my whole being. In the twinkling of an eye, I came to an adamantine resolution – not as if issuing from any act or any choice of my own, but as if passively received from some dark oracular legislation external to myself. (II C2 143)

De Quincey érige sa passivité en destin. Dans « *Suspiria de Profundis* », tous les événements marquants de sa vie sont accompagnés du verbe « *summon* » : qui a pu le « convoquer », qui peut être ce « sombre législateur » si ce n'est une figure du Destin, soit Dieu ? Son sort s'est décidé « en un clin d'œil » (« In the twinkling of an eye to lay the foundations of a life-long repentance ») : cette expression devenue si banale trouve son origine dans la Bible (« Epître aux Corinthiens »), ainsi que De Quincey le rappelle dans « *Suspiria de Profundis* », au moment où il évoque précisément la possibilité, dans des conditions extrêmes, d'avoir une vision totalisante, c'est-à-dire divine, des événements de notre vie, et d'en comprendre l'unité et le sens.

Comme le remarque John Whale, De Quincey vide de contenu la notion de choix : « The moment of choice, as depicted by De Quincey, is frequently characterized by helplessness or passivity at a time of crisis »⁴⁵. Certes, devenu adulte, ne rien faire signifie, trop souvent, ne pas remplir ses engagements ; mais de sa procrastination même, il est innocent, puisqu'elle est causée par l'opium. Cette passivité le dédouane de toute responsabilité : il est une victime. Cela justifie également pourquoi De Quincey n'est plus le héros de sa propre vie (« not (...) the

⁴⁴ SERVOISE, Sylvie. « L'art de l'intime ». *Raison publique* 14 (31 mai 2012): n. pag. raison-publique.fr. Web. 26/08/2014.

⁴⁵ WHALE, John. *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography*, op. cit., 134.

true hero of the tale »). A force de justifications et de regrets, il nous répète : *je ne suis pas ce que j'ai vécu*.

De Quincey rêve que l'on reconnaisse ses qualités morales a priori et non d'après ses actes. En somme, il souhaite qu'on lui fasse crédit (dans un double sens moral et financier) : il demande au lecteur de reconnaître ses qualités innées, révélées notamment par la grandeur de ses rêves et l'étendue de son érudition, plutôt que de juger ses faits et gestes. De la même façon, Grevel Lindop raconte comment De Quincey demandait régulièrement des avances à ses éditeurs pour des articles qui n'étaient encore que de vagues projets : « again, it seems, he wanted credit for what he might have done rather than for what he did »⁴⁶.

Cette démarche qui oppose finalement la vérité des faits et l'authenticité du moi correspond aux exigences romantiques en faveur de l'intuition et de l'empathie : « Insight, not fact, constitutes narrative objectivity for the Romantic biographer. Accuracy may be sacrificed to the more important veracity (...) truth to "the understanding heart" »⁴⁷. Elle est également au cœur de la démarche autobiographique, car en tant que restructuration rétrospective, toute autobiographie, romantique ou non, comporte une part de manipulation des faits : « non la vie, mais le discours de la vie, une vie en discours, revue et corrigée, mise en forme selon l'ordre de la grammaire et l'exigence du style »⁴⁸. De Quincey va cependant beaucoup plus loin : l'intuition ne permet pas un simple arrangement avec les faits, elle autorise leur annulation, au moins quand il s'agit d'estimer le caractère et l'identité profonde d'un homme. En effet, De Quincey demande parfois à être estimé en dépit de ses faits et gestes. De fait, le contraste entre sa vie potentielle et sa vie réelle l'entraîne dans un certain nombre de contradictions, souvent constatées sur un ton humoristique ou ironique. Ainsi De Quincey souhaite-t-il que l'on reconnaisse sa respectabilité, alors même qu'il adopte à plusieurs moments décisifs de sa vie un comportement contraire aux normes contemporaines de la respectabilité. Il se fait piéton à une époque où cela le rend susceptible d'être arrêté pour vagabondage⁴⁹ : « this criminal fact of having advanced by base pedestrian methods, known only to

⁴⁶ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 268.

⁴⁷ CAFARELLI, Annette Wheeler. *Prose in the Age of Poets*, op. cit., 161.

⁴⁸ GUSDORF, Georges. *Lignes de Vie* 1, op. cit., 42.

⁴⁹ « "Pedestrians" were often regarded with the deepest suspicion; only seven years before, Coleridge and Southey had been locked into their room at the village inn at Cheddar as suspected footpads. » (LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 75).

patriarchs of older days and to modern 'tramps' (...) » (II C2 189), « what a parliamentary wretch I had been in elder days, when I slept amongst cows on the open hill-sides » (II C2 198). Il fugue et fréquente des prostituées : « Being myself at that time of necessity a peripatetic, or a walker of the streets » (II C1 25 / C2 202). Il fait affaire avec ses « amis » les usuriers juifs, et s'endette. Il invente une opiomanie récréative. Enfin, au lieu de s'excuser de toutes ces inconvenances, il les justifie, à la fois par les circonstances, et en usant de provocation ; et revendique le statut de paria.

Cette dernière revendication ne se fait pas sur le ton ironique des précédentes, et donne la mesure du sentiment d'aliénation réellement ressenti. Il ne s'agit pas simplement de se justifier ou de se trouver des excuses, mais de restaurer sa vérité intime et donc son identité : « Ma vie telle qu'elle s'est réalisée n'a pas épuisé la plénitude du sens, plénitude que je veux restaurer sur le plan du récit, pour me manifester dans l'intégralité, l'intégrité de mon être »⁵⁰. Comment sa vie serait-elle représentative de ce il est, s'il l'a entièrement subie ? Son véritable 'moi' est fictif, au sens où il est resté potentiel, ou plutôt virtuel, comme le définit Gilles Deleuze : « Le virtuel, au contraire [du possible], ne s'oppose pas au réel [mais à l'actuel] ; il possède une pleine réalité par lui-même. Son processus est l'actualisation. On aurait tort de ne voir ici qu'une dispute de mots : il s'agit de l'existence elle-même ». La vérité intime de De Quincey existe à l'intérieur de lui, bien réelle et « complètement déterminé[e] », il ne lui manque que des circonstances favorables pour se matérialiser, « s'actualiser ». Ce moi virtuel fait partie intégrale de la personne : « on doit distinguer avec soin l'objet comme complet et l'objet comme entier. Le complet n'est que la partie idéale de l'objet, qui participe avec d'autres parties d'objets dans l'Idee (...) mais qui ne constitue jamais une intégrité comme telle ». Ainsi nous sommes tous plus ou moins déchirés entre ce que nous sommes et ce que nous pourrions être : « Tout objet est double, sans que ses deux moitiés se ressemblent, l'une étant image virtuelle, l'autre image actuelle »⁵¹.

Oh! sense of mysterious pre-existence, by which, through years in which as yet a stranger to these valleys of Westmoreland, I viewed myself as a phantom-self – a second identity projected from my own consciousness, and already living amongst men! (XI LR 44)

⁵⁰ GUSDORF, Georges. *Lignes de Vie 2*, op. cit., 480.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : PUF, 1993, 269-273.

Ce sont finalement les événements qui ont réellement eu lieu, et que l'on peut même dater (1815-1831), qui semblent les plus irréels :

a sense of shadowyness and unreality in all that I have witnessed (...) a feeling of non-reality, as though hollowness were at the heart of all things, is the main and most abiding impression left behind by that gorgeous and perishable vision. (VIII « On the Approaching Revolution in Great Britain » 104-105)

De Quincey, lui, est impuissant à actualiser ses intentions et son potentiel. Il ne peut être lui-même que sur le mode de la déploration et de l'hypothétique : « et si », « même si », « si seulement ». S'il avait connu le remède, très simple et peu coûteux, à sa maladie, ou s'il avait été bien conseillé par ses tuteurs et son médecin, il n'aurait pas été obligé de fuguer de l'école. S'il avait été informé du remède adéquat à ses maux d'estomac, il ne se serait pas senti contraint de prendre de l'opium quotidiennement, et aurait échappé à la dépendance. Si sa mère l'avait compris, elle l'aurait soutenu, il se serait senti aimé et il ne serait pas parti vagabonder dans la campagne galloise, ne se serait pas isolé à Londres, n'aurait peut-être jamais goûté à l'opium et en tout cas, n'aurait pas vécu le « noviciat de souffrances » qui se réveillèrent, des années plus tard, pour l'emprisonner dans la dépendance. Chaque alternative semble capable à elle seule de lui éviter toutes les souffrances de sa vie. A plusieurs reprises, les hypothèses prennent même plus d'importance que les événements réels, comme c'est le cas des explications possibles au comportement erratique du fleuve Dee remontant son lit à contre-courant⁵², ou encore de la correspondance imaginaire avec l'évêque de Bangor, qui est l'occasion de la dispute avec sa logeuse : d'après De Quincey, s'il s'était décidé à lui écrire, ou s'il lui avait été présenté, l'évêque serait certainement devenu son protecteur, aurait adouci les conséquences de sa fugue, et en fin de compte changé le cours de sa vie. Cette projection de soi entre à nouveau dans le domaine du virtuel, et dans la problématique de l'authenticité ; comme le dit J. Hillis Miller des multiples personnages inventés par Browning : « based on an "as if" (...) all of these opinions, experiences, and lives are his (...) They are all his because each one represents the fulfilment of one impulse of his spirit »⁵³. Une autre alternative est la rumeur, et quand il déclare : « yes, in popular estimation, I am X.Y.Z., esquire » (II C1 53 / C2 230), fondamentalement, l'information est finalement vraie, puisqu'il s'agit de l'identité virtuelle (et, en 1821, peut-être encore actualisable) de son « moi idéal ».

⁵² En apparence seulement, puisque le mascaret, lié à la marée, est un phénomène naturel totalement prévisible.

⁵³ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 103.

De ses rêveries autobiographiques, qui semblent fuir le réel, mais tout aussi bien des portraits biographiques qui semblent supplanter le récit de sa propre vie, on pourrait dire qu'ils suivent en fait la logique de *l'autofiction* imaginée par Serge Doubrovsky, cette « fiction d'événements et de faits strictement réels ». Philippe Lejeune sous-estime peut-être le potentiel de l'autofiction comme révélateur du moi, car il la décrit comme le désir de « changer ce qu'on est » et ne lui reconnaît qu'« à doses infinitésimales » la capacité à « consolider une identité déjà construite »⁵⁴.

En cherchant à affirmer un potentiel plus authentique que ce qu'il a vraiment vécu, De Quincey tente de compenser une vie aliénante, notamment par l'écriture : s'il n'a pas maîtrisé sa vie, il peut du moins maîtriser le récit qu'il en fait, voire reprendre le contrôle grâce au recul d'une vision rétrospective. De Quincey rêve sa vie passée au moins autant qu'il la raconte, usant et abusant du conditionnel pour multiplier les hypothèses et les vies alternatives, et il en a bien conscience :

I wish it could have been said with truth, that we of the leading form were, not a triad, but a duad. The facts, however, of the case will not allow me to say this. Facts, as people generally remark, are stubborn things. Yes, and too often very spiteful things; as in this case, where, if it were not for *them*, I might describe myself as having one sole assessor in the class, and in that case he and I might have been likened to Castor and Pollux (II C2 [note] 154).

Le plaisir de romancer fait partie du processus de compensation. La dimension ludique prend souvent le dessus, comme lorsque De Quincey s'imaginer en héros stoïque, injustement exécuté en tant que citoyen britannique par l'ennemi national, Napoléon, et mourant un sarcasme à la bouche (on est même tenté de parler de fantasme tant cet exemple symbolise parfaitement l'héroïsme selon De Quincey) :

Hence, I could not but regret most poignantly the capital opportunity I had forfeited of throwing in a deep and stinging sarcasm at [Wilson's] idol [Napoleon] (...) what a heaven of a luxury it would have been in the way of revenge – to have stung him with some neat epigram, that I might have composed in our walk to the gallows, or while the ropes were getting into tune, on the generosity and magnanimity of Bonaparte! (VII « Sketch of Professor Wilson [Part III] » 24-25).

L'autobiographie ironique offre un mode de représentation indirect d'un moi plus authentique : De Quincey se détourne du récit de vie pour nous présenter une autobiographie symbolique, par le biais d'autres thèmes, à travers les mots des

⁵⁴ LEJEUNE, Philippe. *Brouillons de soi*, op. cit., 96, 99.

autres, et grâce à l'humour. En fin de compte, ce que De Quincey nous livre a plus de valeur que les faits : il nous donne à voir le plus intime, car comme le demande Béatrice Didier, « pourquoi penser que les états d'âme » (dont De Quincey n'est pas avare) « soient plus « intimes » que les états de la pensée »⁵⁵ ? De Quincey nous livre le fonctionnement de son esprit, à travers ses rêves et ses réflexions. L'humour et l'ironie ne sont pas simplement un masque : ils sont censés révéler la « nature morale » et le « tempérament » de l'homme (III « Jean Paul Frederick Richter » 25-26). Comme il y a une intelligence du cœur, il y a une gaieté qui vient du cœur : « playfulness of our hearts » (XV « Coleridge and Opium-Eating » 116).

Même le recours extensif aux citations et allusions à d'autres auteurs n'est pas si paradoxal qu'il en a l'air : si l'on en croit Antoine Compagnon, « il n'y aurait rien de plus intime dans le livre que ses citations »⁵⁶. Certes, l'écriture de l'intime semble colonisée ou parasitée par les mots des autres. De Quincey se définit par ce qu'on dit de lui, et par la pensée des autres, et donne souvent l'impression d'être débordé par sa mémoire. La parole de l'autre se substitue alors à l'identité de l'auteur, les citations parasitent la langue maternelle, en particulier les caractères étrangers du grec ancien. Or, même si le mélange semble paradoxal, la citation est une démarche récurrente des écrits sur soi. Philippe Lejeune explique en quoi les textes des autres sont intimement mêlés à la construction de notre propre identité : « les textes cités sont eux-mêmes des éléments de l'histoire. (...) des textes qui apprennent à vivre, ou proposent des modèles (...) C'est la vie qui est 'intertextuelle' ». Le fait qu'une partie de ces textes soient finalement digérés (c'est-à-dire qu'ils ne sont plus dissociés du reste de l'autobiographie par des guillemets ou des italiques) n'en annule pas le caractère invasif, et Lejeune invente les termes « autobiocopie » et « *interpersonnalité* », qui désigneraient un moi « *sous influence* »⁵⁷.

Dans *Signes de vie*, Lejeune posait la question d'une autobiographie « symbolique » pour la refuser, à regret et à demi-mot, parce qu'il faut bien poser une « limite »⁵⁸ ; et surtout parce que le lecteur n'a pas la clé pour décoder à quoi cela correspond dans la vie de l'auteur : ce genre d'autobiographie risque donc d'être très difficile, voire impossible à comprendre. L'autobiographie symbolique trouve ensuite une nouvelle légitimité avec les critères des *Brouillons de soi 2*, qui demandent

⁵⁵ DIDER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris : PUF, 1976, 27-28.

⁵⁶ COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, 321.

⁵⁷ LEJEUNE, Philippe. *Les Brouillons de soi- 1*, op. cit., 29. *Signes de Vie*, op. cit., 169. *Moi Aussi*, op. cit. 13-35.

⁵⁸ LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie. Le Pacte Autobiographique 2*, op. cit., 40.

seulement que l'auteur soit déterminé à dire la vérité. Elle trouve un écho favorable chez Georges Gusdorf, pour qui la limite entre autobiographie et roman autobiographique reste indéfinissable : « les écritures du moi se trouvent déliées du vœu de fidélité littérale à la réalité vécue, en son incohérence, en son insignifiance »⁵⁹. Néanmoins, l'objection première de Lejeune garde toute sa force : de cette expérience plus essentielle, De Quincey est le seul témoin. Il lui est parfois absolument impossible de la faire appréhender à autrui, même à ses proches :

True it is – that we, who see most of each other, nearest relatives united in the same household, see but little of that inner world – that world of secret self-consciousness – in which each of us lives a second life apart and with himself alone – collateral to his other life or life which he lives in common with others. That is a world in which every man the very meanest is a solitary presence, and cannot admit the fellowship even of that one amongst all his fellow-creatures whom he loves the most and perhaps regards as his other self. (...) secret haunts of feeling (...) privileged recesses for all human beings alike (XX « [Letters on Literature] » 268-269).

Every man's private impressions have an internal truth for himself – are self-lighted by an evidence which cannot be transferred to another. The inalienable imperfection of this evidence, which shines in secret so brightly, is its incommunicability. (XVII « Testimonial of J.F. Ferrier » 252)

L'autobiographie ironique reflète la quasi-impossibilité de mener à bien le récit autobiographique et de rompre la solitude absolue qui nous suit toute notre vie, car l'intime finit par devenir incompréhensible, insaisissable, incommunicable. L'identité et la valeur d'un homme relèvent de ce qui se passe dans son esprit et dans son cœur, accessible à lui seul. Dans les textes autobiographiques de De Quincey, il est difficile d'identifier avec certitude le sujet du récit : quand De Quincey parle-t-il de lui-même, quand parle-t-il d'autre chose et que devons-nous en retenir ? De Quincey exige un « lecteur modèle » à son image, car pour vraiment apprécier et comprendre le matériau autobiographique qu'il nous donne, il faudrait avoir le même vécu : la même érudition pour apprécier son analyse en tant qu'historien et philosophe et ses références, ironiques ou non ; la même expérience de la souffrance pour comprendre la sienne, car la douleur ne peut être expliquée ; et enfin la même sensibilité pour faire le lien entre sa vie et les écrits symboliques et analogiques de « *Suspiria de Profundis* ».

Malgré tout, l'entreprise est un succès. En dépit de toutes ses réticences, les *Confessions* sont plus complètes que ce que De Quincey annonce en première

⁵⁹ GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, op. cit., 14.

page, un simple « fragment » de son autobiographie. A sa manière évasive et allusive, il parcourt sa vie entière : toute son existence est sous-entendue ou figurée dans ce texte, y compris ce qu'il vivra et écrira par la suite. Le texte contient tous les thèmes de sa vie, rassemblés autour de quelques moments clés, tous dans sa jeunesse. De Quincey n'est pas en cela exceptionnel. Comme le rappelle Georges Gusdorf, beaucoup d'autres, dont Goethe, Mauriac, Sartre, ou Renan, se sont arrêtés à leur enfance. Pour tous ces auteurs l'autobiographie est un « rappel à l'ordre de soi-même », un retour aux sources, à l'être essentiel :

Dès Saint Augustin, elles ont tendance à privilégier l'enfance par rapport à l'âge mûr ; il arrive d'ailleurs que le narrateur arrête sa narration à la fin de la jeunesse, comme si la suite importait peu, alors que les souvenirs d'enfance sont décisifs.⁶⁰

Chez De Quincey, cela correspond à l'idée romantique selon laquelle, selon la formule célèbre de Wordsworth « l'enfant est le père de l'homme ». De Quincey affirme sa certitude d'un 'moi' essentiel, qui subsiste à travers tous les changements de l'existence, et assure une identité stable, une continuité, si mystérieuse soit-elle, entre l'enfance et l'âge adulte : « Man is doubtless *one* by some subtle *nexus* that we cannot perceive » (XV SUSP 145). Il y a une permanence de l'enfant dans l'adulte, qui permet de maintenir une identification avec une pureté originelle de l'enfant. Aussi longtemps que De Quincey est capable de se remémorer son enfance, il sait qui il est.

La littérature comme refuge

Le modèle des *Confessions*, en tant qu'assemblage baroque de récit de vie et d'essai, n'est plus à chercher chez Wordsworth, mais chez Coleridge : non plus dans *The Prelude*, mais dans *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Coleridge est d'ailleurs mentionné implicitement dans l'adresse au lecteur comme alter ego du Mangeur d'Opium Anglais : « there is one celebrated man of the present day who, if all be true which is reported of him, has greatly exceeded me in quantity » (II C1 [note] 10). Crabb Robinson, entre autres, avait tout de suite fait le rapprochement entre les deux publications, ce qui lui avait permis de deviner l'identité de l'auteur des *Confessions*, publiées anonymement : « it must be by De Quincey. It is (...) a fragment of autobiography in emulation of Coleridge's

⁶⁰ GUSDORF, Georges. *Lignes de Vie* 1, *op. cit.*, 183.

diseased egotism »⁶¹. Nigel Leask suggère que la forme des *Confessions* est copiée sur celle de la *Biographia* : « parasitic upon that book, from the sporadic biographical narrative of its early sections to the fragmented dream visions with which it concludes »⁶².

Les deux œuvres ont également, selon la formule de Gayatri Spivak, la même « structure narrative de pré-monition et d'a-journement (...) que partagent tant de textes romantiques »⁶³, y compris *The Prelude* ; mais cet ajournement prend chez De Quincey et Coleridge une tournure digressive qui leur est propre. De Quincey multiplie les introductions et repousse plusieurs fois le récit des douleurs de l'opium et des rêves ; Coleridge annonce plusieurs fois, pour le repousser au chapitre suivant, un thème essentiel de l'imagination, qu'il finit par esquisser sans vraiment le traiter, lui substituant une lettre attribuée à un ami. Comme *The Prelude* et les *Confessions*, la *Biographia Literaria* est une œuvre incomplète parce que la préface a pris de telles proportions⁶⁴ qu'elle a évacué le sujet principal, remis à plus tard : elle est un fragment d'une œuvre philosophique à venir (« treated at large and systematically in a work, which I have many years been preparing, on the PRODUCTIVE LOGOS human and divine »⁶⁵).

Les *Confessions* et la *Biographia Literaria* sont également incomplètes en tant qu'écrit sur soi. Coleridge annonce clairement son choix de privilégier sa pensée aux événements, et ne suscite donc pas les mêmes attentes d'un récit de vie, mais implicitement son autobiographie s'annonce tout de même comme une confession, elle aussi, par le biais d'une citation de Goethe placée en épigraphe : « Little call as he may have to instruct others, he wishes nevertheless to open out his heart (...) He wishes to spare the young those circuitous paths, on which he himself had lost his way »⁶⁶. De ce point de vue, Coleridge s'avère tout aussi réticent que De Quincey à se dévoiler, et tout aussi sujet à digression. L'aspect « biographique » annoncé dans le titre et le sous-titre cède rapidement la place à une dissertation littéraire

⁶¹ MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, op. cit., 211.

⁶² LEASK, Nigel. « "Murdering One's Double": De Quincey's "Confessions of an Opium-Eater" and S.T. Coleridge's "Biographia Literaria" », op. cit., 89.

⁶³ SPIVAK, Gayatri. « Le tranchant de la lettre », *En d'autres mondes, en d'autres mots : essais de politique culturelle* [1978]. Payot & Rivages, 2009, 34. Titre original : *In Other World*.

⁶⁴ « Conçu en premier lieu comme une préface au sybillin *Leaves* (un recueil de poèmes), [ce texte] s'est transformé en une autobiographie littéraire qui a fini par nécessiter à son tour une préface. Cette préface elle-même a débordé les limites prévues... » J. Shawcross (ed.). Introduction. *Biographia Literaria*. Oxford: Oxford University Press, 1907, vol 1, v.

⁶⁵ *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. JCC Mays. Princeton University Press, 2001. Tome 7 : *Biographia Literaria*, vol. 1, 136.

⁶⁶ *Ibid.*, 3.

hétérogène, et quand il reparaît, il est cantonné à un chapitre qualifié de « digressif » :

Chapter X: A chapter of digression and anecdotes, as an interlude preceding that on the nature and genesis of the imagination or plastic power – (...) – Various anecdotes of the author's literary life, and the progress of his opinions in religion and politics.⁶⁷

De Quincey, lui aussi, met en avant le développement de son esprit et ses lectures, notamment à travers les citations qui démontrent son érudition, et en déclarant que le moment le plus significatif de sa vie est la découverte des *Lyrical Ballads*, suivie par la rencontre avec Wordsworth. Les livres ponctuent les récits de De Quincey, y compris par leur présence matérielle : la bibliothèque familiale de son enfance, celle qu'il s'est constitué, celle de ses amis et contemporains (il compare ainsi les livres de Wordsworth, destinés à une utilisation quotidienne, et ceux de Southey, conservés en parfait état) ; les livres dont il leste sa malle et ses poches lors de sa fugue ; ceux qu'il prête à Coleridge ; etc.

Il y a toutefois une différence fondamentale entre les deux auteurs dans leur approche du récit de vie. Coleridge sélectionne ce que sa vie a de littéraire, et limite le reste au minimum. En revanche, chez De Quincey la vie s'efface progressivement devant la littérature, parce qu'en définitive, et ce qui compte, ce n'est pas le modèle mais le portrait : non pas la vie, mais l'œuvre. On retrouve ce motif dans sa biographie de Wordsworth, où les mots de l'œuvre lui semblent plus authentiques que les paroles spontanées des conversations quotidiennes qu'il a pu avoir avec le poète : « like many romantic biographers, he eschews the stenographic function of recording conversation, but instead substitutes a network of quotations drawn from Wordsworth's poetry »⁶⁸. L'importance de l'intériorité pour De Quincey fait que, dans son œuvre, l'expérience artistique, notamment littéraire, et donc l'art qui en est la source, apparaissent plus importants que la réalité ; ou plutôt, l'art semble plus réel que la vie. Mêlant intimement les deux jusqu'à ce que la vie disparaisse derrière l'œuvre, une fois de plus De Quincey pousse à ses limites l'expression de la sensibilité romantique.

Selon Annette Wheeler Cafarelli, opposer intériorité et faits amène les auteurs romantiques à réinterpréter les faits à la lumière de schémas (« patterns of life »), plutôt que de construire une grille de lecture d'après les faits. Comme De Quincey a

⁶⁷ *Ibid.*, 168.

⁶⁸ CAFARELLI, A.W. « De Quincey and Wordsworthian Narrative », *op. cit.*, 129.

pu le constater en rédigeant son bref Journal intime, la vie est une accumulation de faits sans queue ni tête ; seule la littérature fait sens. Ecrire son autobiographie lui permet de faire de sa vie une œuvre ; par ailleurs, esthétiser sa vie, c'est la transformer en destin, et donc lui donner ce sens qui fait défaut. Grâce à l'agencement rétrospectif que permet l'autobiographie, De Quincey esquisse lui aussi un rapprochement avec plusieurs modèles, littéraires et biblique. Dans son Journal intime déjà, il se met en scène comme un personnage à définir, transformant sa vie future en roman, poème ou drame, à écrire autant qu'à vivre : « What shall be my character ? » (I « Diary » 26). Ses *Confessions* en font un nouveau fils prodigue, et son aventure à Londres contient des éléments de conte et de roman gothique. Comme le rappelle Robert Snyder : « De Quincey's autobiographical writings (...) are imbued with the underlying structures and traits of Gothic fiction »⁶⁹. Enfin, De Quincey présente au lecteur une vie romanesque : il en sélectionne les épisodes dramatiques, et dramatisés, et son séjour à Londres est teinté d'un fort sentimentalisme, par exemple quand il parle de sa relation avec Ann, ou de ses souffrances (« when I was not more than usually ill » II C1 22 / C2 199). On retrouve même dans son œuvre autobiographique quelques traits du roman, tel qu'il serait plus tard défini comme genre. Sa vie est un désenchantement, ce en quoi Jacques Laurent voit une caractéristique du roman : « Un titre énorme et inquiétant : *les Illusions Perdues*. Il est inquiétant parce qu'il est générique. Il pourrait convenir à la plupart des romans »⁷⁰. De plus, l'autobiographie de De Quincey reproduit la naissance du roman, issu de l'épopée dont il est en quelque sorte une forme dégradée : *The Prelude* représentant le dernier récit épique, et les *Confessions* la chute de l'épopée dans le romanesque. « Sketches of Life and Manners » montrent que De Quincey est issu de son milieu, mais il a dans tous ses écrits une dimension hors norme qui fait de lui un personnage remarquable, que ce soit par l'étendue de ses connaissances (à la fois au sens intellectuel et au sens de ses fréquentations : l'élite sociale qu'est l'aristocratie, puis l'élite artistique) ou sa consommation d'opium. Par ailleurs, comme le résume Lucien Goldmann, « il faut, pour qu'il y ait littérature épique (et le roman est une forme épique), une communauté fondamentale ; il faut, pour qu'il y ait roman, une opposition radicale entre l'homme et le monde, entre l'individu et la société »⁷¹. Or, De Quincey se décrit régulièrement comme un

⁶⁹ SNYDER, Robert Lance. « *Klosterheim: De Quincey's Gothic Masque* ». *Research Studies* 49.3 (1981): 129.

⁷⁰ LAURENT, Jacques. *Roman du roman*. Paris : Gallimard, 1977, 208.

⁷¹ Introduction à LUKACS, G. *La théorie du Roman*. Ed. Lucien Goldmann. Paris : Gonthier, 1963, 171.

marginal, et apparaît mal à l'aise dans la société en tant que système normatif de lois et valeurs, dans la mesure où il se trouve en conflit avec les représentants de l'autorité (parents, tuteurs, professeurs, évêques, etc.).

De Quincey apprécie de comparer sa vie à une œuvre. Il déconstruit le récit de sa vie pour évoquer les conventions d'une pièce de théâtre ou d'un roman : « This little drama I have been sketching » (XVII SFC 141). Il souligne ainsi que son récit, comme une fiction, contient une part d'artifice : sélection, mise en forme, rhétorique, esthétique. Ainsi, pour se mettre en scène dans son cottage, De Quincey pastiche la Bible pour souligner l'acte de création : « Let there be a cottage ». Puis il crée un effet d'immédiateté temporelle et spatiale, d'une part en utilisant le présent de narration, d'autre part en transformant les années en espaces à parcourir : « 1813, where all this time we have been sitting down and loitering – rise up, if you please, and walk forward about three years more » (II C1 55 / C2 233). En même temps, il parle de lui-même à la troisième personne, conserve une légèreté de ton (incluant un certain nombre de remarques ironiques) qui contraste avec l'exaltation qui précède et le pathos qui doit suivre, et théâtralise son écriture, rappelant qu'il est en train de fabriquer un artefact. Le présent de narration sert ici la distance narrative, contrairement au présent du récit des souffrances et du journal des rêves, qui immerge le lecteur dans le vécu immédiat : « I have not been able to compose the notes for this part of my narrative into any regular and connected shape. I give the notes disjointed as I find them » (II C1 61).

L'œuvre transcende les contingences matérielles, d'une part en réécrivant le chaos du vécu quotidien dans une structure qui fait sens, d'autre part par sa capacité à survivre, et ainsi à assurer la survie de l'auteur. L'écriture fournit alors un refuge contre le réel et la perpétuelle fuite du présent. Le temps de l'écriture est naturellement un temps de pause dans la vie, mais De Quincey en fait une pause en dehors du temps, un équivalent littéraire du hors-temps de l'opium, car le temps de la lecture se renouvelle à chaque lecteur : présent immuable du « j'écris » ; présent immuable aussi du tableau, dont il parsème ses écrits les plus ambitieux. Michael Thron parle pour sa part de fuite dans le rêve et hors de la modernité :

By 1845 when the first parts of *Suspiria de Profundis* appeared in Blackwood's Magazine, Thomas De Quincey had perfected his escape from the world. His journalism and debts kept him in touch, but his finest essays are records of his

retreat into dream. (...) he discovered the very nature of the escape from modernity.⁷²

Ce jeu sur la temporalité pour arrêter le temps trouve son expression la plus aboutie dans le premier écrit, les *Confessions*, au moment de la description du cottage comme l'incarnation paradoxale du bonheur (II C1 58-61 / C2 237-239) : suspendu entre deux moments, « éternel » et abstrait (« if you know how to paint such a thing symbolically, or otherwise, paint me an eternal tea-pot, eternal *a parte ante*, and *a parte post* »), au-delà de choses aussi éphémères que l'apparence physique (« so perishable as mere personal beauty »), le cottage est en fait figé comme une nature morte, et ne contient aucun être vivant, pas même De Quincey, symbolisé, ainsi que sa femme, par des objets, autant dire réifiés ; y entrer signifierait rompre l'enchantement et rétablir le passage du temps (« from eight to four o'clock in the morning »). Les livres constituent la seule présence à « peupler » cette description (« populous with books »). Seule la littérature est vivante, car De Quincey n'est pas sûr de l'être lui-même, qui parle de « produire son corps » : « my body should be had » (II C1 61 / C2 239) ; sans oublier que la matérialité du corps réintroduirait toutes les contingences du réel.

Ainsi, comme nous l'avons remarqué au sujet de la nature, la permanence de l'art est supérieure à la réalité éphémère : « It is a passage in which Cowper assumes so much of a Miltonic tone, that, of the two, it is better to have read his lasting description, than to have seen, with bodily eyes, the fleeting reality » (XV Gilfillan 308). Plus globalement, l'art est supérieur à la vie. Le premier indice de dévalorisation de la vie paraît d'abord purement formel : parce que l'autodérision implique que le présent de l'écriture est supérieur au passé, le narrateur est placé en position de supériorité vis-à-vis du personnage. Mais plusieurs éléments suggèrent une posture existentielle derrière la légèreté. Comme nous l'avons vu, l'ironie et l'humour servent parfois à évacuer le sujet autobiographique, qui disparaît complètement, pour mettre en valeur la virtuosité du narrateur. De Quincey préfère être observateur en retrait, plutôt qu'acteur de sa propre vie. Il se valorise comme auteur, presque jamais comme personnage, et même dans ce cas, c'est comme auteur : de bons mots, d'une lettre en grec, d'un poème, etc. Régulièrement, il se regarde écrire :

⁷² THRON, Michael. « Speed, Steam, Self and Thomas De Quincey ». *Interspace and the Inward Sphere: Essays on Romantic and Victorian Self*. / Eds. Norman A. ANDERSON and Margene E. WEISS. Macomb, Ill.: Western Illinois University Press, 1978, 51.

Frappante est la récurrence de formules telles que "whilst I write this", ou encore telle observation sur "my way of writing", ou mieux encore la phrase "I place myself at a distance of fifteen or twenty years ahead of this time, and suppose myself writing"⁷³.

La dévalorisation intrinsèque de la vie face à l'art se traduit par l'inversion de la mimésis. Dans « On the Knocking at the Door in Macbeth », De Quincey comprend ce qu'il a ressenti pendant la pièce en reconnaissant une situation similaire dans les journaux : la littérature précède la vie et lui donne sens. Dans « The English Mail-Coach », pour éviter que la malle-poste où il se trouve ne percute un frêle cabriolet, au risque d'en tuer les occupants, De Quincey ne trouve d'autre ressource que de s'inspirer du cri d'Achilles, dont il a lu l'évocation dans Homère : dans une situation de crise, la vie doit imiter l'art. Enfin, les paysages se conforment aux règles écrites du pittoresque et du sublime, quand les nuages observés par Wordsworth semblent copier les rêves artistiques de De Quincey. Au bout du compte, dans la parodie du pharmacien (comme exemple d'illusion pathétique) De Quincey se moque peut-être davantage de lui-même que de Wordsworth.

De ce point de vue, l'humour exprime le surgissement irrépessible du réel, et permet de s'accommoder du fait que la vie s'impose malgré tout, qu'il est impossible de s'en débarrasser pour mener une existence littéraire éthérée. L'art n'est que trop perméable à la réalité, car la vie fait constamment intrusion dans le texte, même atténuée par l'ironie, comme l'indique le surgissement des métaphores financières (la dette et les inévitables poursuites judiciaires qui en découlent). Brian Tyson évoque la « fusion du moi économique et linguistique à chaque étape »⁷⁴ des *Confessions*. De Quincey fait de ce motif quasi obsessionnel la pierre de touche du réel, voire même de l'existence d'un individu : « having the rights of a person (...) capable, for instance, of suing and being sued » (XVI « Final Memorials of Charles Lamb » 393) ; « living personages, who could sue and be sued » (XX « Postscript [To 'The Nautico-Military Nun of Spain'] » 24). Un autre motif est l'affirmation subite de la matière, par exemple quand le flacon de laudanum réel prend la prééminence sur le flacon dépeint (« I'd rather see the original ») : derrière l'humour ressurgit le besoin physique, corporel, de la dépendance. Nous ne sommes pas très loin de la célèbre scène du *Don Juan* de Byron, dans laquelle le héros oublie ses amours contrariées

⁷³ LA CASSAGNERE, Mathilde. « Autobiographie et écriture dans les *Confessions* de De Quincey ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.

⁷⁴ « The narrative development of the introductory confessions continues to exploit this fusion of an economic and linguistic self at every step. » SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Seuil : Paris, 2001, 194.

parce qu'il a le mal de mer et ne peut plus penser à rien d'autre. Régulièrement, la quête de l'idéal de De Quincey se heurte à la matérialité du réel, et ce choc, remarque Ernst Behler, suscite toujours l'ironie : « Irony comes to the fore when the metaphysical being of the lyrical ego is suddenly exchanged for the empirical ego of the individual poet »⁷⁵.

La mer ne saurait incarner le sublime que comme expérience littéraire, et non en présence. Il y a la nature que De Quincey contemple à distance, abstraite et idéalisée (ou en termes wordsworthiens, « recollection in tranquillity »); et la nature où il évolue, irréductiblement concrète, d'une matérialité inconfortable, où il doit se soucier de ce qu'il mangera, s'abriter du vent et de la pluie, anticiper l'étourderie possible des vaches pour ne pas se faire marcher dessus, et éviter les mauvaises rencontres pour ne pas se faire détrousser ou même tuer.

L'impossible point final

Selon Georges Gusdorf, « l'ambition de toute écriture du moi est de fixer la forme du moi »⁷⁶. L'analyse de soi, qu'elle soit ou non psychanalytique, a pour objectif la maîtrise complète de soi, « une structuration définitive de sa pensée »⁷⁷. Encore faudrait-il que le moi cesse d'évoluer : qu'il puisse se soustraire à l'histoire, ne plus vieillir, pour ne plus changer. C'est précisément ce à quoi De Quincey semble parvenir, et qui le contraint à une mort symbolique. Comme dans la description du cottage, seule la littérature est vivante.

Le récit autobiographique de De Quincey commence avec la mort, celle de son père, celle d'Elisabeth et symboliquement la sienne : « It is finished... it is finished, and life is exhausted » pressent Thomas à 6 ans (XVII SFC 71⁷⁸). Même si le récit bien sûr se poursuit, c'est comme si sa vie s'arrêtait après l'enfance. D'une édition à l'autre des *Confessions of an English Opium-Eater*, comme dans tous les autres textes constituant ce qu'il appelle lui-même son autobiographie, le récit ne va guère au-delà des années d'université. Après cela, De Quincey ne se met plus en scène que comme le témoin de la vie de ses contemporains célèbres, et sur

⁷⁵ BEHLER, Ernst. « Techniques of Irony in Light of the Romantic Theory », *op. cit.*, 4.

⁷⁶ GUSDORF, Georges. *Lignes de Vie I*, *op. cit.*, 135.

⁷⁷ DETHY, Michel. *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, *op. cit.*, 69.

⁷⁸ De Quincey reprend ce passage avec encore plus d'emphasis dans *Autobiographic Sketches* : « Life is finished! Finished it is! » (XIX AS 3).

l'ensemble de son œuvre, une seule anecdote personnelle le met en scène comme auteur confirmé (« Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum »).

Aucun de ses récits autobiographiques ne jette le moindre regard vers l'avenir, et de ce point de vue, elles ne respectent pas l'orientation habituelle de l'autobiographie qui, comme Georges Gusdorf l'a analysé, se réfère généralement à un après : « le temps qui reste à vivre, l'espérance de vie comme une nouvelle chance de regagner ce qui semblait perdu »⁷⁹. Malheureusement, dans le cas de De Quincey, la perte est irrémédiable : elle concerne sa sœur, son enfance, son innocence. Ses *Confessions* sont donc entièrement tournées vers le passé, si bien que les deux éditions donnent la même sensation d'une autobiographie complète, dont l'auteur pourrait être à la veille de mourir. Elles semblent exprimer un désir de mort : « the sublime attractions of the grave »⁸⁰ (de nombreuses images de tombes apparaissent dans ses écrits). C'est particulièrement frappant dans les *Confessions* de 1821 : De Quincey a écrit ce texte à trente-six ans, en tant que fragment anticipant sur un texte à venir, c'est-à-dire une vie à vivre (dans les faits, il a vécu encore trente-huit ans), et pourtant son seul véritable avenir semble être la mort. Tout se passe comme si sa vie s'arrêtait autour de 1821 ; ou plutôt, il aurait mieux valu : « I have lived too long, reader, in relation to many things ; and the report of me would have been better, or more uniform at least, had I died some twenty years ago » (XI LR « Southey, Wordsworth and Coleridge » 135). Insérée en 1839, cette remarque signifie un désir de mort autour de 1819 : avant que les dettes chroniques aient eu raison de son patrimoine et que son addiction l'empêche de prendre correctement soin de sa famille. Une formule similaire apparaît dans l'édition de 1856 : « Thirty-five years ago, beyond all doubt, I should have been in my grave » (II C2 242). Le modal « should » est employé au sens conditionnel, mais il est facile d'y entendre le même désir sous-jacent ; la phrase nous renvoie à la même époque, en 1824, soit l'année scellant la disparition prématurée de la deuxième génération de poètes romantiques, avec la mort de Byron⁸¹ : il devient romantique de mourir jeune.

Son biographe Robert Morrison, citant un contemporain, n'hésite pas à reprocher à De Quincey son incapacité à évoluer : « Hodgson observed with some justice : De Quincey's mind is 'stationary ; there is no growth, no enlargement, of his

⁷⁹ GUSDORF, Georges . *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie, op. cit.* 462.

⁸⁰ XV SUSP 156. *The Excursion* Book IV (Despondency Corrected) 238.

⁸¹ Il est peu probable que De Quincey ait eu en tête une chronologie aussi précise en écrivant ce passage : ses dates sont souvent approximatives. Ces « trente ans » expriment simplement sa nostalgie d'une époque lointaine.

intellectual basis, as he advances in life. He speaks in his later essays from the same platform of ideas as in his earlier ones' »⁸². Dans tous ses écrits publiés plusieurs fois, on observe très peu de révisions : quelques ajouts (de longueur très variable selon les articles, mais la plupart du temps assez courts), très peu de suppressions, et de très rares réécritures. Il semble donc avoir peu évolué dans sa vision d'auteur. Dans ses écrits autobiographiques, son évolution en tant que narrateur paraît également contestable. Le style verse souvent dans le pathos, montrant les difficultés de De Quincey à prendre ce recul qu'il revendique pourtant par l'ironie : il revit ses souffrances passées sans pouvoir les exorciser. Malgré un laps de temps de trente-cinq ans et l'expansion considérable du texte, la deuxième édition des *Confessions* est tout aussi ouverte à révision que la première : rien n'est réglé, l'opium en particulier garde son mystère. Seuls quelques passages sont réécrits, ceux qui étaient résumés très rapidement, ce qui leur donnait la forme de vignettes ou de caricatures (la présentation des tuteurs, la vie à l'école, l'errance au Pays de Galles, le voyage à Londres) ; le développement de ces passages réintroduit la complexité de la vie. Enfin, à mesure que l'on avance dans la deuxième édition, on trouve de moins en moins de nouveau matériau, et l'ouvrage s'achève par la même conclusion abrupte : les vingt dernières pages sont rigoureusement identiques. De Quincey lui-même se demande si la deuxième version n'est pas enrichie surtout en quantité, plus qu'en qualité.

De Quincey ne parvient donc pas à faire le lien entre ce qu'il a vécu, le premier moment d'écriture, et le temps de la révision. C'est comme si pour lui le temps s'était arrêté en 1821. Parfois un bref commentaire indique qu'il ignore si ce qu'il décrit existe encore : « But a luxury of another class (...) was in those days (I hope in these) the Welsh harp » (II C2 [note] 180). Il a gardé certains commentaires d'origine devenus datés, précisant seulement (mais pas systématiquement) qu'il parlait alors en 1821 : « This was written at the time of original publication » (II C2 [note] 232). Au fond seule la préface ajoute la profondeur des trente-cinq années écoulées. C'est au lecteur de faire l'ajustement nécessaire et de prendre de la distance sur ce qui a été dit dans la première édition. De Quincey évoque même l'idée (purement hypothétique, dit-il) d'incohérences dues à l'impossibilité physique (ses nerfs malades) de pousser la révision à son terme :

⁸² MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, op. cit., 376.

the humane reader will allow for the infirmity which even wilfully and consciously surrenders itself to the error, acquiescing in it deliberately, rather than face the cruel exertion of correcting it most elaborately at a moment of sickening misery, and with the prevision that the main correction must draw after it half-a-dozen others for the sake of decent consistency. (II C2 101)

Le même manque se ressent dans le récit, à la fois comme personnage et narrateur. L'un des enjeux de l'autobiographie est de raconter la formation du personnage, c'est-à-dire comment il en est arrivé à ce qu'il est au moment du récit. C'est particulièrement le cas pour le genre des confessions, qui a pour objectif de relater le passage de l'erreur à la vérité, ou tout au moins de l'ignorance à la connaissance. Les remarques ironiques remplissent en partie ce rôle, mais elles sont trop ponctuelles pour le faire de manière satisfaisante. C'est aussi vrai si on prend tous les écrits sur soi bout à bout : le lecteur s'attend à trouver, ou au moins être en mesure de reconstituer, un parcours, non seulement à l'intérieur de chaque écrit mais d'un écrit à l'autre, puisque chacun des cinq textes est fragmentaire et qu'ils se complètent, se font écho, et forment un tout. Mais le personnage de De Quincey s'étoffe indirectement et presque sans que l'on s'en rende compte, par citations et digressions, ce qui tend à brouiller la distinction entre son identité et les textes d'autrui.

Commencer à écrire, c'est arrêter de vivre pour uniquement se souvenir. Nous ne sommes plus là dans l'héritage du *Prélude*. Pour Wordsworth, la mémoire est une façon de vivre plus intensément, en ravivant des sensations éteintes. Pour De Quincey, il s'agirait plutôt d'oublier un présent un peu trop vivace.

Dans le roman de sa propre vie, sa mort est le point final que De Quincey ne pourra bien sûr jamais écrire, mais il réussit tout de même à disparaître, comme étaient censés le faire les rois et comme il l'imagine du pharmacien, d'Œdipe et de la nonne espagnole :

he seemed rather to have vanished (...) I believe him to have evanesced*, or evaporated

*(...) "kings should disdain to die, and only *disappear*." They should *abscond*, that is, into the other world. (II C1 42 / C2 218 et [note]).

one central mystery (...) *that* is the death of Oedipus. *Did* he die? Even *that* is more than we can say. (...) though the neighbourhood of his disappearance was known, no trace or visible record survived (XVII « The Sphinx's Riddle » 21-22).

a fate so unsearchably mysterious (XX « Postscript [To 'The Nautico-Military Nun of Spain'] » 28)⁸³

Cette disparition mystérieuse est une manière de devenir immortel, comme ses héros. Quoi qu'il en soit, il s'efface derrière ses contemporains, à la fois anonymes (le public britannique), et célèbres (ses alter egos, les grands écrivains eux aussi immortels grâce à la postérité). On peut parler de vie par procuration, voire de cannibalisme biographique : De Quincey raconte les vies de Wordsworth et Coleridge en les insérant dans son autobiographie. Sur un plan formel, les deux vies sont rassemblées avec d'autres articles sous la dénomination « autobiographie ». Sur le plan de la narration, De Quincey commence par développer longuement (un article entier, soit le quart du récit biographique) sa première rencontre avec chaque poète et la relation qui s'ensuit ; puis il entame une biographie classique (enfance, études, mariage, etc.), jusqu'à ce qu'il rejoigne le moment de la première rencontre. A ce point, la biographie de Coleridge reste inachevée, le dernier article n'ayant jamais été écrit. Celle de Wordsworth cède la place au récit autobiographique, si bien que la vie du poète, enchâssée dans l'autobiographie, devient presque une digression dans la vie de De Quincey, dès la fin du troisième article, puis à nouveau à la fin des deux articles suivants, qui abordent les relations entre les trois « poètes des lacs », Wordsworth, Coleridge et Southey :

I have traced the history of each until the time when I became personally acquainted with them ; and, henceforward, anything which it may be interesting to know with respect to either, will naturally come forward, not in a separate narrative, but in connexion with my own life, for (...) my life flowed on in daily union with theirs. (XI LR III « William Wordsworth *continued* » 108)

some interesting notices still remain in arrear; but these will more properly come forward in their natural places, as they happen to arise in after years in connexion with my own memoirs. These I shall resume, from the moment of my leaving Wordsworth's cottage (XI LR V « Southey, Wordsworth and Coleridge » 140).

⁸³ L'éditeur suppose que De Quincey est d'accord avec le traducteur de la vie de Catalina : elle se serait noyée en tombant à la mer et son corps aurait été dévoré par les requins. Or, le bateau est à quai, Kate dans un canot rempli de ses amis : se noyer dans ses conditions relève de la farce (*anti-climax*). Par ailleurs, auparavant Kate coule son propre bateau avec insouciance : « she got a ducking herself ; but what cared she ? » (110). Il est peu probable que De Quincey accepte un tel sort pour sa « chère Kate », et il revendique une interprétation personnelle : « a conjecture of my own ». Mais c'est surtout la dimension symbolique qui s'oppose à cette interprétation. D'une part, la mort des jeunes femmes est toujours tragique chez De Quincey ; d'autre part, son insistance sur le caractère mystérieux de sa disparition s'accorderait mal avec cette explication. Enfin et surtout, cette Kate-ci est une survivante : elle représente l'antithèse et l'antidote de la fragile femme victorienne et des jeunes filles que De Quincey a perdues tragiquement dans sa vie (dont Elizabeth et Kate Wordsworth). En la faisant disparaître ainsi, De Quincey la rend immortelle, et avec elle, toutes celles qu'elle représente.

L'art des *Confessions* de 1821 devait être une fin, à la fois une finalité et un point final, pour tourner la page de l'addiction et renaître comme auteur : au lieu de quoi, il se dissout dans son œuvre, imprégnée autant de sa présence que du refus de s'exposer au regard du lecteur. De Quincey esquisse sa vie d'adulte, que son œuvre suggère sans la montrer : une vie abstraite, une vie ironique en sorte, sous-entendue par la seule existence du texte dont il est l'auteur.

Dans ces conditions, l'œuvre reste en dehors de l'autobiographie, à l'exception des *Confessions* dont il retrace brièvement la genèse dans *Autobiographic Sketches* (X 264-265). Comme le sujet autobiographique, le sujet créatif s'efface en sortant de l'enfance, avec la publication des *Confessions* qui contiennent pourtant, à tous égards, le récit de son émancipation. Que signifie alors le fait d'être un auteur ? L'autobiographie ironique en trace à nouveau, un portrait en absence.

Chapitre 8 : ambivalences de l'auteur

L'effacement de l'auteur en souffrance et de son œuvre

Comme la *Biographia Literaria*, les *Confessions* présentent une autobiographie littéraire : la formation du poète se fait avant tout par la littérature. La plupart des autobiographies d'écrivains évoquent une enfance littéraire : « l'apprentissage de la lecture et la découverte de la littérature constituent un véritable *topos* du récit d'enfance de l'écrivain. L'illusion rétrospective n'est sans doute pas étrangère à ce phénomène, la tentation étant forte – pour l'auteur comme pour le lecteur – de voir se dessiner, derrière la figure de l'enfant dévoreur de livres, celle du grand écrivain noircissant les pages de son cahier »⁸⁴. De Quincey, lui aussi, retrace dans son enfance les signes d'une vocation précoce. Avant même de savoir lire, il découvre à la fois la littérature et le sublime dans la Bible et les *Mille et Une Nuits* : une expérience collective, aux côtés de ses sœurs, sous le regard bienveillant d'un guide, la nourrice, qui lit et explique le contenu, tandis que les enfants regardent les illustrations. Bien qu'il ne passe pas par l'écrit, le royaume imaginaire de Gombroon, en tant que jeu créatif, est un autre indice de sa vocation. C'est ensuite à l'école qu'il fait sa première expérience de l'écriture avec ses compositions d'écolier en grec : une écriture poétique, qui lui vaut l'admiration des adultes, la jalousie des autres élèves, et un troisième prix d'excellence. C'est dans le cercle privé qu'il ébauche une première composition spontanée, un poème satirique dont il cite quelques vers dans les *Confessions*. Enfin, il est encore enfant (nous dirions adolescent : comme Wordsworth⁸⁵, De Quincey fait un usage assez lâche du mot enfance) quand il découvre les poèmes des *Lyrical Ballads*, introduisant alors un autre cliché des autobiographies d'écrivains : la lecture « clandestine et solitaire » d'un auteur qu'il est seul à apprécier. Dans ce portrait les silences sont aussi significatifs que ce qui nous est révélé. De Quincey nous dissimule soigneusement une partie non négligeable de ses lectures, y compris son admiration pour Ann Radcliffe : il ne faudrait pas qu'on croie que c'est grâce aux romans gothiques qu'il a formé son goût. Dans sa correspondance avec Wordsworth, il avait déjà dénoncé

⁸⁴ SERVOISE, Sylvie. « Lectures d'enfance et vocation d'écrivain ». Appel à contributions pour la journée d'études du 26 mars 2010. Université du Maine, France. *Acta Fabula*. Web. 14 juillet 2014.

⁸⁵ Voir OERLEMANS, Onno: « a child (an elastic term for W) ». *Romanticism and the Materiality of Nature*, *Op. cit.*, 35.

l'appétit pour le genre gothique comme caractéristique d'une sensibilité dégénérée⁸⁶.

Qu'advient-il de cette vocation ? Dans le contexte de déclin du Romantisme, elle ne pouvait pas s'épanouir sans difficultés, mais De Quincey donne l'impression qu'elle se perd : il passe sous silence ses ambitieux projets adolescents d'écrire des poèmes et des tragédies, et affirme avoir pris conscience très tôt de n'avoir pour la poésie que du talent et non pas le génie nécessaire. S'il a composé d'innombrables poèmes, ils n'ont jamais existé que dans son esprit, les nuits d'insomnie : « I became a distinguished compositor in the darkness » (XV SUSP 153). Enfin, comme si en renonçant à la poésie il avait renoncé à écrire, il avoue que l'écriture n'est pas l'aboutissement de la vocation mais le fruit de la nécessité économique :

in 1821, when I went up to London avowedly for the purpose of exercising my pen, as the one sole source then open to me for extricating myself from a special embarrassment, (failing which case of dire necessity, I believe that I should never have written a line for the press) (...) money was just then, of necessity, the one sole object to which I looked in the cultivation of literature (XI SLM 261-262).

De Quincey se dépeint toujours comme un auteur en souffrance, et cela finalement dès l'enfance : ses succès scolaires sont une cause de conflit avec les autres élèves et une source d'anxiété (le problème se règle de lui-même avec la baisse involontaire de la qualité des poèmes), tandis que le prix de composition lui semble le renvoyer à la condition d'enfant dont il souhaitait s'émanciper en intégrant immédiatement l'université. Les sentiments disproportionnés de honte, et même de dégoût qu'il décrit à cette occasion font certainement écho à un sentiment profondément ancré de n'être, quelque part, jamais sorti du statut d'auteur mineur. Si bien que ses écrits autobiographiques le présentent systématiquement comme un auteur en échec, impuissant à réaliser ses projets les plus ambitieux, comme les plus modestes : sa préface dédiée à Ricardo, son ouvrage philosophique *De emendatione humani intellectus*, inspiré par Spinoza, et son traité d'économie :

This was now lying locked up, as by frost (...) ; and, instead of surviving me as a monument of wishes at least, and aspirations, and a life of labour dedicated to the exaltations of human nature (...) it was likely to stand a memorial to my children of hopes defeated, of baffled efforts, of materials uselessly accumulated, of foundations laid that were never to support a superstructure, – of the grief and the ruin of the architect. (II C1 63/ C2 253)

86 « I gradually came under the dominion of my passions ... from frequent meditation ... on some of the German drama ... miserably deluding myself ... I daily intoxicated myself more and more with the delirious and lawless pleasure (...) which I now consider as only a less degrading species of sensualism. » JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, op. cit., 36-37.

I found myself quite unable to accomplish all this. The arrangements were countermanded: the compositor dismissed: and my “Prolegomena” rested peacefully by the side of its elder and more dignified brother. (II C1 65 / C2 254)

De ces projets inaboutis, il ne nous donne aucun aperçu. Il cite en revanche quelques vers d'un poème parodique inachevé écrits à l'adolescence. En d'autres termes, il ne nous montre qu'une écriture à laquelle il a renoncé, la poésie, et seulement dans une version immature.

Non seulement la vocation enfantine n'aboutit pas, mais la littérature se voit accorder un rôle étrangement secondaire et paradoxal. Malgré l'érudition manifeste à chaque page du moindre article, dans ses écrits autobiographiques De Quincey se déclare en général dans l'incapacité soit de lire, soit de comprendre ce qu'il lit : « I read Kant again; and again I understood him, or fancied that I did » (II C1 56 / C2 233). Il est même incapable de se souvenir s'il a, oui ou non, lu un ouvrage de Grotius étudié par ses camarades de classe à son arrivée à l'école de Manchester, et au sujet duquel il est pourtant capable de rapporter dans le détail une très longue conversation :

At the cost of some disproportion, I have ventured to rehearse this inaugural conversation amongst the leaders of the school. Whether G— were entirely correct (...) I do not know. I take blame to myself that I do not know; for I also (...) must have held in my hands the ready means for solving the question*.

*Or perhaps, after all, I *did* clear it up, and in a long life-march subsequently may have dropped it by the wayside. (II C2 132 et [note])

Les lectures les plus marquantes peuvent aussi être, paradoxalement, les plus superficielles :

[B]ooks . . . left casually open without design or consciousness, from which some careless passer-by, when throwing the most negligent of glances upon the page, has been startled by a solitary word lying, as it were, in ambush, waiting and lurking for *him*, and looking at him steadily as an eye searching the haunted places in his conscience. (XVII SFC 126)

Enfin, la littérature est singulièrement maltraitée, détournée de sa vocation faute de lecteur, et réduite à sa condition matérielle sous toutes ses formes : les invendus, selon le cliché, servent à rembourrer les malles ; le poids de la malle de livres presque intransportable compromet sa fugue ; la paperasse judiciaire de l'avocat londonien est « maudite »⁸⁷ et fait office de literie (« with a bundle of cursed law papers for a pillow » II C1 22 / C2 199) ; les livres de philosophie servent de cible

⁸⁷ Seulement dans l'édition de 1821 : dans la deuxième édition l'adjectif a disparu.

à son fils jouant avec un arc (II C2 326-327 ; certains y ont vu une critique de la philosophie, mais le centre du passage paraît plutôt être l'incapacité du lecteur, qui ne peut que participer aux jeux de son fils faute de pouvoir faire un meilleur usage de ses livres) ; Wordsworth utilise un couteau plein de beurre pour couper les pages d'un ouvrage d'Edmund Burke (De Quincey ne précise pas si les pages souillées portaient sur le sublime) : « he tore his way into the heart of the volume with his knife that left its greasy honours behind it upon every page: and are they not there to this day? » (XI LR 117-118) La matérialité des mots eux-mêmes prend le pas sur leur sens : le processus d'ingestion devient littéral quand il faut faire bouillir certains mots avant de les lire (XV « Coleridge and Opium-Eating » 116). La littérature devient impuissante et muette.

La matérialité de l'auteur et de l'œuvre vont de pair et sont aussi problématiques l'une que l'autre. La littérature est divisée entre un contenu idéal immatériel, sublime, et la matérialité burlesque du livre : entre poids et nécessité (l'absence de livres dans la campagne galloise), le rapport de De Quincey à la littérature reproduit la logique de l'addiction, conformément à sa bibliomanie et aux achats compulsifs dès l'enfance (décrits dans « Sketch from Childhood » comme la cause de sa première dette).

A propos des articles qu'il publie, il déclare paradoxalement qu'il n'arrive pas à les écrire, soit à cause de l'opium, soit à cause de la hâte exigée par la publication périodique. Ecrire devient synonyme de renonciation (la poésie), d'échec, d'impuissance, et de frustration. De fait, De Quincey choisit de se mettre en scène comme l'auteur dont l'œuvre est enfouie dans une baignoire (XVI « Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum » 291-306) : image incongrue et solidifiée du chaos originel, source de créativité. L'œuvre est, littéralement, noyée dans les contraintes financières : au milieu des réclamations et factures des créanciers, et autres paperasses, se trouve peut-être l'idée géniale qu'il n'y aurait plus qu'à repêcher et développer pour obtenir un excellent article. Jason Camlot observe que ce bain de papiers reflète bien le caractère fragmentaire de l'œuvre⁸⁸. Mais la baignoire ne nous renvoie pas uniquement à l'impuissance de l'auteur. L'œuvre dans la baignoire est une œuvre en germe, ou plutôt une œuvre virtuelle au sens où les

⁸⁸ CAMLOT, Jason. *Style and the nineteenth-century British critic: sincere mannerisms*. Aldershot: Ashgate, 2008, 75.

écrits autobiographiques suggèrent une vie virtuelle : il ne manque que les conditions de son actualisation.

De Quincey nous demande moins d'estimer son œuvre accomplie, qu'une œuvre idéale fantôme. En évoquant, à l'intérieur d'une œuvre publiée, de grandes capacités intellectuelles paralysées par l'opium, il met aussi en avant un potentiel qui n'a pas pu s'exprimer. De Quincey rêve son œuvre avec sa vie : si sa vie avait été différente, n'aurait-il pas révolutionné l'économie ? N'aurait-il pas régénéré la pensée philosophique ? Personne n'est en droit d'affirmer le contraire, surtout pas le lecteur, et même pas l'auteur lui-même : « neither of us is acquainted properly with the circumstances of the case; I, from natural bias of judgement, not altogether acquainted; and [the reader] (with his permission) not at all » (XV SUSP 131-32). Suggérer est parfois plus puissant que réaliser. Il ne s'agit pas forcément de textes majeurs : parfois il fait simplement allusion à des anecdotes croustillantes ou amusantes, qui auraient enrichi son récit. Ainsi, s'il avait pu entrer dans les détails pour parler de l'avocat qui l'hébergea à Londres, il en aurait dressé un portrait intéressant : « This man's house was slightly described, and, with more minuteness, I had exposed some interesting traits in his household economy » (XV SUSP 196).

Par moments, le virtuel prend le pas sur le réel. Comme dans l'autobiographie (et si), les produits de son imagination lui semblent presque réels : ils ne leur manque que l'actualisation. De fait, l'œuvre la plus sublime de De Quincey, existe, mais reste inaccessible : il s'agit de ses rêves, une œuvre insubstantielle qu'il semble suggérer plutôt que décrire. Au fond, c'est en nous faisant rêver son œuvre qu'il réussira à l'actualiser : après tout, n'est-ce pas ainsi qu'est née l'image des *Prisons* de Piranèse, De Quincey se réappropriant dans ses rêves le récit de Coleridge ? Même ainsi, la promesse de descriptions splendides n'est qu'à moitié tenue dans « *Suspiria de Profundis* », puisque De Quincey admet que les visions sont incomplètes. Les premiers rêves sont rapidement résumés, pour donner au lecteur une simple esquisse du projet : « I find my resource in a sort of "jury" peroration – not sufficient in the way of a balance by its *proportions*, but sufficient to indicate the *quality* of the balance which I had contemplated » (XV SUSP 169). Ensuite, dans la deuxième partie, De Quincey ne donne aucun des rêves promis : il explique dans un écrit postérieur qu'il a perdu ces récits, certains ayant accidentellement brûlé. La vision finale n'est pas un rêve, ou même une rêverie, elle en est un substitut improvisé, et le condensé de plusieurs expériences : « three or four illustrations from

my own experience » (XV SUSP 199). En fin de compte, le récit est presque aussi insubstantiel que les rêves eux-mêmes.

La création littéraire, symbolisée par un chef d'œuvre inachevé, le *Prolégomènes*, reste une idée qui ne se concrétise jamais : un rêve éveillé, ou un projet irréalisable (les projets du Journal intime, ou la dédicace à Ricardo). Cette créativité paradoxale évoque une phrase d'Antonin Artaud :

J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout. Ma pensée quand j'avais quelque chose à écrire était ce qui m'était le plus refusé. (...) Je n'ai jamais écrit que pour dire que je n'avais jamais rien fait, ne pouvais rien faire et que faisant quelque chose en réalité je ne faisais rien. Toute mon œuvre a été bâtie et ne pourra l'être que sur le néant⁸⁹.

Par ailleurs, De Quincey semble davantage être le témoin privilégié (et / ou maudit⁹⁰) que le créateur de cette création insubstantielle. Il écrit des confessions qui ne confessent pas grand-chose, et certainement rien de répréhensible, et revendique le droit de ne pas achever son œuvre : « What then? A man has a right never to finish any thing. Certainly he has ; and by Magna Charta » (XV SUSP 123). Au fond, De Quincey présente une œuvre ironique : une œuvre qui critique ce qu'elle dit, renvoie à ce qu'elle ne dit pas (mais aurait pu, ou aurait du dire), et en appelle à la complicité du lecteur, sans qui elle n'existe plus.

Le processus de publication suscite l'évocation de l'inévitable matérialité de l'œuvre : c'est le moment où l'auteur est contraint de s'incarner, s'excuse des ses erreurs et de ses insuffisances, réelles ou supposées, et explique que son corps malade l'a empêché d'écrire, entraînant la dégradation de l'œuvre idéale en prose périodique. Ces réflexions mises à part, De Quincey continue à commenter sa propre écriture, bien qu'il ne se mette quasiment jamais en scène comme écrivain, par le biais des adresses humoristiques et ironiques au lecteur, cette fois pour se mettre en valeur comme narrateur et auteur. L'écriture se veut alors le produit d'une voix narrative désincarnée, puisque De Quincey refuse de représenter son corps par une description. Cette dématérialisation accompagne logiquement l'idée d'un auteur potentiel : il est le fantôme du Brocken, ou l'ombre de lui-même. De cette façon, il accède à la même immatérialité qu'une personne célèbre : « everybody read so

⁸⁹ Lettre à Peter Watson du 27 juillet 1946. *Œuvres complètes. Op. cit.*, XII, 230-231.

⁹⁰ En cela De Quincey anticipe sur les romantiques français, qui feront évoluer le mythe du poète martyr de la modernité aux *Poètes maudits* de Verlaine (1884-1888). Voir FESTA-MCCORMICK, Diana. « The Myth of the Poètes Maudits ». *Pre-text / Text / Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature* (1980): 199-215.

much about [him], and so few people ever saw him, that there was a fixed belief that he was an abstract idea » (VI OM 131).

Ceci n'est pas une œuvre

De Quincey met en avant, malgré ses succès, et malgré les quelques 8000 pages collectées par Grevel Lindop, un échec qui pourrait se résumer en une phrase : il n'a pas d'œuvre. Il a écrit, pour entretenir sa famille, des articles qui ont leur mérite ; mais il n'y voit pas une œuvre, au moins jusqu'à ce que les éditeurs américains Tickner et Fields lui prouvent le contraire en rassemblant ses premières œuvres complètes: Lindop nous apprend qu'il fut « agréablement surpris » en 1852 de recevoir des droits d'auteur substantiels⁹¹. Même ainsi, De Quincey reste incrédule devant son succès, et ne l'évoque que pour en plaisanter : « a remote posterity in 1851 » (XVII SFC 141, texte publié en 1852) ; « For surely to an 'article' composed in 1821, a corpulent reader of 1858 is *posterity* in a most substantial sense » (XX « Supplementary Note on the Essenes » 88). Il croit si peu à la valeur de ses articles qu'il est dans l'incapacité de rassembler lui-même ses écrits : « he relied on Tickner and Fields to tell him what he had written »⁹².

En se décrivant comme un lecteur qui ne lit pas, puis un auteur qui n'écrit pas, De Quincey se déclare victime d'une ironie tragique qui sous-entend (ou désigne) à la fois l'œuvre idéale et l'insuffisance de l'œuvre matérialisée, à la fois comme créateur et comme penseur (ou philosophe) original. De Quincey se met en scène comme auteur mineur, et on peut dire qu'il a lui-même paradoxalement *œuvré* à ce statut. Gregory Dart évoque « un investissement pervers dans la perte »⁹³, que ce soit en termes financiers, émotionnels, conceptuels ou relationnels. S'il n'a pas d'œuvre, c'est aussi parce qu'elle a déjà été écrite par un autre. En effet, en raison de sa proximité avec la sensibilité de Wordsworth, l'exaltation de la découverte de *Lyrical Ballads* a peut-être été accompagnée d'un sentiment de dépossession, que Philippe Lejeune décrit comme une expérience relativement courante :

⁹¹ « De Quincey was pleasantly surprised: the fact that he was now an eminent author with a world-wide reputation never seems fully to have penetrated his consciousness ». LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, op. cit., 372.

⁹² *Ibid.*, 376.

⁹³ « perverse investment in loss ». DART, Gregory. « Opium As Hero: De Quincey's rhetoric of sublime passivity and his eccentric literary career ». *TLS* June 1, 2001, 4.

avec Proust, j'ai eu le sentiment de ce que les oulipiens appellent le « plagiat par anticipation », c'est-à-dire que, d'une manière incroyable, Proust avait par avance écrit mon œuvre. Tout le monde, à un moment quelconque, a ressenti cela, même si c'est grotesque à dire. C'est un sentiment à la fois exaltant et destructeur. C'est destructeur de deux manières : on se dit que tout ce qu'il était possible de faire a déjà été fait, il y a là quelque chose d'indépassable, d'écrasant, d'absolument vertigineux.⁹⁴

Il ne s'agit pas ici de revenir à l'idée de complexe d'infériorité que nous avons remise en cause dans la deuxième partie, mais de comprendre une attitude paradoxale qui ne concerne pas que Wordsworth ou Coleridge, même s'ils sont au cœur des exemples les plus frappants. La satire politique peut également surgir inopinément, dans un article consacré à un tout autre sujet.

Après avoir démontré avec succès, dans les *Confessions*, qu'il était capable de désacraliser la parole de Wordsworth, De Quincey ne le fait plus qu'exceptionnellement : dans l'ensemble de son œuvre, il n'y aurait que quatre parodies de Wordsworth, et deux de Coleridge, alors que Devlin compte plus de 200 citations et allusions pour la seule œuvre de Wordsworth⁹⁵ (une estimation basée de surcroît sur l'édition incomplète de Masson). Ce n'est que de façon très marginale qu'il utilise l'ironie contre ses aînés, et surtout pour critiquer l'homme derrière l'artiste : leurs préjugés, les failles de leur personnalité, ou même leur apparence physique. La critique biographique extensive se substitue, en quelque sorte, à la parodie ; et côtoie les éloges dithyrambiques de l'œuvre et du génie créateur et philosophique des deux poètes, tous deux comparés à Milton.

Les parodies elles-mêmes restent souvent très discrètes : soit parce qu'elles ne se livrent qu'aux initiés, soit parce qu'elles sont déplacées dans des contextes si incongrus qu'il est tentant de n'y voir que le surgissement intempestif de l'inconscient (et le fait que De Quincey anticipe sur l'inconscient freudien nous y encourage). D'autant que, comme le remarque V.A. De Luca, ces passages impliquent souvent un contenu émotionnel fort : « his is an oblique art in which persistent emotional concerns and recurrent images and narrative patterns occur in unlikely contexts »⁹⁶. Plus vraisemblablement, il s'agit d'un fonctionnement digressif opportuniste : De Quincey profite d'un contexte neutre, qui permet de dissimuler ses écrits les plus

⁹⁴ LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie. Le Pacte Autobiographique 2*. Op. cit., 178.

⁹⁵ DEVLIN, D.D. *De Quincey, Wordsworth and the Art of Prose*. Op. cit., 48.

⁹⁶ DE LUCA, Vincent A. « Satanic Fall and Hebraic Exodus: an Interpretation of De Quincey's Revolt of the Tartars' ». *Studies in Romanticism* 8 (1969): 95.

subversifs, pour surmonter ses réticences d'ironiste (l'ironie entre initiés est d'ailleurs récurrente dans l'œuvre).

Nous avons observé plus haut une parodie de la conversation de Coleridge⁹⁷. De Quincey fait un commentaire très similaire dans « Sir William Hamilton, Bart », et la cible ne peut être que Coleridge, mais seuls les gens qui ont eu l'occasion de côtoyer le poète le reconnaîtront :

one autocratic gentleman there was among them, perfectly aware of what he was about, who (in the phrase of politicians) 'went for' the whole from the very first; and, if things had come to that pass that he might not have all, gave notice, with vengeance blazing in his eyes, that he would have none. He was not to be *done* at his time of life by frivolous offers of a compromise that might have secured him seventy-five per cent. No, no; all without discount, that was his *ultimatum*. (XVII 150)

Dans « Anatomy of Drunkenness », De Quincey écrit anonymement (on ignore pourquoi ; il semble également qu'il ne soit l'auteur que du début du texte). Il appuie ses propos sur une citation de plusieurs vers de Byron (issus de *Don Juan*), ce qui est en soi surprenant⁹⁸, car il le critique durement, et lui reproche notamment son attitude irrévérencieuse vis-à-vis de Wordsworth : « Until Lord Byron had begun to pilfer from Wordsworth and to abuse him, allusions to Wordsworth were not frequent in conversation » (X SLM « Oxford » 146-147). Juste avant cette citation, se trouve une parodie de Wordsworth dans « Resolution and Independence »⁹⁹, qui est justement le poème que De Quincey parodie quand il décrit le pharmacien qui lui a vendu pour la première fois de l'opium :

We drunkards, over night, go on in gladness,
But after comes despondency and madness (V « Anatomy of Drunkenness » 285)

Combien de lecteurs, leurrés par l'anonymat et l'ambiguïté de la présentation, ont attribué la parodie à Byron ? De Quincey en est pourtant l'auteur, et sous le double couvert de l'anonymat et de la citation, se permet de faire lui-même ce qu'il a reproché au Lord.

Un autre exemple, bien plus surprenant, apparaît dans un manuscrit :

people that ran together in harness apparently as the final cause of a standing order in all inns of "coffee for two." Such at least I have heard as a plausible key

⁹⁷ *Infra* 87.

⁹⁸ Ainsi que le poème lui-même, comme nous le verrons dans le chapitre suivant (*supra*).

⁹⁹ « We Poets in our youth begin in gladness; / But thereof come in the end despondency and madness » (« Resolution and Independence » 148-49).

for the solution of many sentimental friendships, where the hero, Hercules suppose and Philoctetes, like the cygnet on still St Mary's lake floats double, man and shadow! The covert insinuation was derived from a story (true enough but perhaps too notorious) of Handel, who being a Polyphemus as to enormity of appetite, used (as the best means of securing the rare luxury of a commensurate meal) to order a dinner for seven: over "We are seven!" – "oh master, we are seven," he would say pathetically to the waiter. And then, when at last the hour arrived, he rang furiously for the dinner to be served: upon which the waiter would timidly suggest that perhaps his honour might choose to wait for the six *commensales*, who had not yet arrived. "De who, de what?" would Handel exclaim. "The company, Sir," was the waiter's reply. "De gombany!" ejaculated H. "I am de gombany!" (XVII « Notes on French Drama. Unpublished » 269)

Les deux allusions à Wordsworth ne sont pas explicitées. La première référence, « the cygnet on still St Mary's lake floats double », adapte deux vers de « Yarrow Unvisited » (43-44), avec une petite inexactitude par rapport à l'original « swan », et en remplaçant la deuxième occurrence (« swan and shadow ») par « man ». La deuxième référence est bien sûr issue de « We are seven », qui est peut-être le poème que De Quincey a le plus mentionné dans son œuvre (et toujours avec admiration). Les deux poèmes ayant été publiés dans *Lyrical Ballads*, ils peuvent être considérés comme faisant partie des poèmes préférés de De Quincey. Il le dit lui-même de « We are seven », qui l'a profondément ému, et qui rappelle sa première expérience traumatisante de la mort à la perte de ses deux sœurs, Jane et Elizabeth : « The first who died was Jane » (XV SUSP 137) fait écho à « the first that died was little Jane » (« We are Seven » 49). La réutilisation parodique de ce poème entre tous pouvait donc sembler très improbable. Le passage cité est d'ailleurs doublement à la marge dans l'œuvre : il constitue une digression dans un article sur la littérature française, qui est resté à l'état de manuscrit. La première référence parodique se prête assez bien à l'anecdote, dans lequel les sentiments servent d'alibi aux appétits du corps, car « Yarrow Unvisited » traite de l'opposition entre idéalisme et réalité :

We have a vision of our own;
 Ah! Why should we undo it?
 The treasured dreams of times long past,
 We'll keep them. (51-54)

L'idéal est un objet de nostalgie, la réalité une dégradation de cet idéal ; les vers de Wordsworth restent la pierre de touche de l'amitié, et la citation du côté de l'hommage ; mais cet idéal n'est peut-être qu'une illusion, quand même les amitiés héroïques (Hercule et Philoctète) sont susceptibles d'une interprétation plus

« plausible » ; et même le narrateur du poème donne d'abord de faux prétextes à son refus de retourner à Yarrow. Il est par ailleurs difficile d'ignorer la réalité (un autre thème humoristique récurrent chez De Quincey) quand elle prend une forme aussi bruyante et insistante que ce Händel. L'hommage de la citation est miné par les « insinuations » qui l'entourent.

Quant à la deuxième référence : « "O Master ! we are seven" », elle paraît tout d'abord totalement incongrue dans cette scène de farce et ce portrait caricatural. Händel n'est plus un individu, mais le type même de personnage que De Quincey aime ridiculiser : une figure d'autorité spirituelle ou artistique, écrasant un personnage secondaire à son service, vulgaire, manipulateur, plein de mauvaise foi, et préoccupé uniquement de ses propres besoins, toujours bassement matériels. Que vient faire ici un vers des *Lyrical Ballads* ? Le contraste entre les deux personnages suffit à créer un effet comique, indépendamment de l'anecdote : d'un côté la beauté, la discrétion et la foi simple de la petite fille (« the little Maid »), dont la vue réjouit le narrateur, de l'autre la vulgarité d'un étranger, bruyant, de mauvaise foi, et qui cherche à apitoyer pour pouvoir manger plus. L'adverbe « pathetically » introduit un pathos caricatural et ridicule, le *bathos*. Les deux ont pourtant deux points communs, leur obstination (« The little Maid would have her will » dit le poème), et une vitalité exceptionnelle, ainsi que De Quincey le déclare à la fin des *Confessions* de 1856 : « Life in its torrent fullness (...) affirmed itself » (II « Barbara Lewthwaite » 275). De Quincey détourne le message spirituel en une affirmation charnelle et sensuelle : l'incapacité de l'enfant à concevoir la mort offre l'intuition de l'immortalité de l'esprit, mais Händel ne révèle que la grossièreté des aspirations matérielles.

Terminons par un exemple contre Coleridge dans « Ceylon » . De Quincey y décrit un ministre cingalais, qu'il déclare être l'instigateur d'un complot, dans un contexte lourd de mensonges et de trahisons. Il s'agit d'un portrait xénophobe, qui reprend (sans surprise) tous les clichés racistes de l'époque. Au milieu de ces clichés se trouve une phrase apparemment neutre, objective, sur l'apparence physique du ministre : « a noticeable man, with large gray eyes » (XIV « Ceylon » 163). En réalité, De Quincey reprend ici l'expression de Wordsworth (« Stanzas Written in My Pocket Book Copy of Thompson's "Castle of Indolence" » 8) qu'il a déjà

parodiée dans les *Confessions* dans le portrait satirique de Coleridge¹⁰⁰. La superposition des deux portraits (Coleridge et le portrait raciste du Ministre Cingalais) exprime une grande violence, physique et psychologique, qui en dit long sur le sentiment de trahison et d'aliénation vis-à-vis du poète.

La référence n'est aucunement signalée, et sa pertinence paraît problématique dans cet article de politique étrangère. Le reste du texte semble cependant indiquer que la parodie est volontaire. Quelques lignes plus haut, De Quincey fait un rapprochement ouvertement « impertinent » entre le potentat cingalais et Napoléon, avec la petite phrase suivante, qui semble commenter l'irruption de la parodie : « That we call a coincidence ». Un peu plus loin, il cite un poème de Wordsworth, cette fois-ci avec guillemets et le nom de l'auteur (164). Enfin, quelques lignes plus bas, on retrouve l'ironie instable de « On Murder » : « a most picturesque murder » (165). De Quincey est toujours plus violent envers Coleridge qu'envers Wordsworth (qui se trouve néanmoins impliqué par la référence poétique), ce qui explique peut-être que la parodie ait été cette fois publiée, quoique bien dissimulée.

De Quincey ne souhaite pas vraiment se démarquer de ses aînés, mais plutôt faire reconnaître son talent et s'associer à eux. Ses provocations, quand il les met en évidence, sont un moyen d'attirer leur attention et de réclamer une reconnaissance publique par la publication d'une réponse : « tempt Mr Coleridge to sally out of his hiding-place in a philosophic passion, and to attack me with the same freedom » (III Letters: « Literature and Authorship » 49). Même si sa relation personnelle aux deux hommes a généré déception et amertume, il n'a jamais renié son enthousiasme devant leur œuvre. Dans une anecdote significative, il raconte comment, découvrant pour la première fois les idées politiques de Wordsworth et Coleridge, il choisit spontanément de se remettre en cause lui-même plutôt que ses idoles. De fait, l'ironie à leur rencontre se complique d'une nuance d'autodérision, du fait que De Quincey revendique une sensibilité wordsworthienne : par ricochet, il se moque donc de son propre Romantisme ; et d'une manière générale, ses parodies contiennent plus d'autodérision que d'iconoclasme.

Pour les Romantiques comme pour les Victoriens, la parodie est ressentie soit comme un hommage, soit comme une œuvre « parasite », car la parodie repose sur

¹⁰⁰ *infra* 39-40.

la reconnaissance d'un texte qui la précède. Coleridge, par exemple, exprime un certain mépris : « Parodies on new poems are read as satires ; on old ones (...) as compliments. A man of genius may securely laugh at a mode of attack, by which his reviler (...) becomes his encomiast »¹⁰¹. Cette interprétation a été largement remise en cause, et depuis Bakhtin la créativité de la parodie ne fait plus de doute¹⁰². Mais par ailleurs, de plus en plus la parodie est également considérée comme auto-parodique : « any parody implies the deconstruction of its own standpoint by further parody »¹⁰³. Il ne fait guère de doute que la pratique de De Quincey soit inséparable d'une certaine autodérision, ainsi que d'une revendication de « continuité »¹⁰⁴ (de pensée, d'écriture, et de compétence) avec les auteurs parodiés, et au-delà, avec la communauté des lettres ; et inséparable enfin, quelle que soit l'interprétation qu'on en fait, de la « *jouissance* » du texte et du pied de nez à ses aînés¹⁰⁵.

De Quincey parodie surtout les textes prestigieux des grands auteurs qu'il admire : ceux de Wordsworth, Coleridge, et Milton (seul poète dont le génie soit à ses yeux comparable à celui de Wordsworth) ; mais aussi Shenstone, Chaucer, Kant, Addison ; et enfin la Bible. La citation parodique en appelle à un texte modèle (voire idéal), avec lequel, par comparaison, le reste devient risible ou grotesque. C'est notamment le cas quand il cite la Bible, ou Milton ; la parodie constituera ainsi à la fois un hommage au texte de référence et un exercice d'autodérision :

Yet, we ourselves and our illustrious friend, Christopher North, have walked for twenty years amongst our British lakes and mountains hatless (...) We were naked, and yet not ashamed (IX « The Caesars III » 66)

Some natural tears they dropped, but wiped them soon (*Paradise Lost* 645)

Some natural growls we uttered, but hushed them soon (XVII SFC 90)

La citation de *Paradise Lost* évoque Adam et Eve chassés du Paradis, donc la perte du bonheur et de l'innocence ; elle intervient au moment de l'enfance dans la maison familiale, et l'entrée dans le « monde » (c'est-à-dire, ici, l'éloignement du cercle familial). Mais l'impression prédominante est le contraste avec le récit. Les

¹⁰¹ « The traditional view of parody as parasitic ». STONES, Graeme. *Parodies of the Romantic Age, vol 1*. London: Pickering & Chatto, 1999, xv, xvii. Citation de Coleridge issue de *Omniana* (Fontwell: Centaur Press, 1969, 105:119).

¹⁰² *Ibid.*, xviii-xix.

¹⁰³ *Ibid.*, xvi.

¹⁰⁴ « For Bakhtin parody, despite its appetites, performs in the end a mediating function in literary continuity ». *Ibid.*, xix.

¹⁰⁵ « Bakhtin's emphases are revitalizing: on *jouissance*, intertextuality, the work of demotic art in qualifying its elders and betters, the creativity of renegade impulses ». *Ibid.*, xviii.

adultes viennent de mettre un terme à l'interminable « guerre » que William, le frère de De Quincey, mène contre les enfants d'ouvriers, et dans laquelle il a entraîné Thomas malgré lui ; loin de perdre un Paradis (perdu bien plus tôt, à la mort de sa sœur), De Quincey retrouve la paix de l'esprit. Par ailleurs, comme il déclare exceller dans le domaine de l'ignorance, le jeune Thomas ne semble pas avoir perdu son innocence. L'animalité et l'animosité des enfants (en particulier celle de William, adepte des jets de pierre et des coups de pieds au derrière) contrastent avec l'affection d'Adam et Eve et leur détresse de quitter le paradis terrestre. Enfin, l'irruption de la référence littéraire et biblique dans cette guerre des boutons fait écho à la grandiloquence de William, qui adore faire des discours ronflants. La référence à Milton permet de mettre en parallèle la réalité grotesque que De Quincey a subie aux côtés de son frère, à cause de sa grande naïveté et un idéal littéraire, à la fois l'idéalisation de la nature humaine par Milton, et peut-être encore plus l'idéalisation romantique de l'enfance, résumée ici par Fiona Stafford : « the tendency to see children as innocent beings, full of creative potential, is another defining characteristic of Romantic poetry, reflecting the influence of eighteenth-century educational theory »¹⁰⁶.

Tout se passe comme si De Quincey préférait revendiquer une reconnaissance par procuration, plutôt que la reconnaissance de ses mérites propres. La parodie renforce donc son statut d'auteur mineur, car De Quincey choisit de rester dans la dépendance et la répétition, et de montrer une sensibilité comparable à celle des grands auteurs. Après les *Confessions*, à la fois dans l'œuvre, et dans l'œuvre autobiographique de De Quincey, les citations ironiques (tous auteurs confondus) se fondent dans l'abondance de citations érudites.

De Quincey est aussi, par moments, un auteur qui écrit par reproduction d'œuvres existantes, par le biais des citations, de quelques semi-plagiats, et de traductions déclarées, ou pas, d'auteurs allemands ; reproduction aussi de ses propres articles, inlassablement révisés. C'est parfois une façon d'excuser ses failles : il anticipe les critiques potentielles du lecteur et met les défauts de certains articles sur le compte de l'absence de livres auxquels se référer (en contradiction avec sa mémoire prodigieuse). Ce qui est plus difficile à comprendre, c'est que De Quincey revendique parfois son érudition au détriment de ses propres idées : soit

¹⁰⁶ STAFFORD, Fiona. *Reading Romantic Poetry. Op. cit.*, 8.

qu'il se déclare incapable d'écrire un article de qualité sans ouvrages de références, alors même que, d'après tous les témoignages de ses contemporains, il s'était fait sa propre opinion, réfléchie, sur tous les sujets¹⁰⁷ ; soit qu'il semble réticent à admettre qu'un récit est de son invention. Goldman parle d'un désir « compulsif » de faire passer les fruits de son imagination pour de l'érudition :

he has added so much of his own invention to the source material that he could legitimately have claimed the final product as original imaginative composition, had he not always the compulsion to pass it off as scholarship. (...) he must perforce claim that his original and highly imaginative work is an authentic and scholarly document. This strange and perverse passion for truth – or at least for an appearance of truthfulness¹⁰⁸.

Comme il le décrit chez Coleridge, De Quincey attribue parfois ses propres créations à d'autres. Jorge Luis Borges fait remarquer que dans *Sketch from Childhood*, racontant comment l'histoire d'Aladin a frappé son imagination, De Quincey rapporte une image sublime (et plus précisément sur le mode du sublime sombre) qu'il a lui-même inventée : « in vain I looked for that episode in Galland, Lane, and Burton's versions ; I realised that it was an unintended gift of De Quincey, whose active memory enriched and enlarged the past »¹⁰⁹.

On peut y voir une façon de faire valider l'autorité de son récit, mais également, une fois de plus, le symptôme d'une relation problématique à sa propre création : « some deep peculiarity in his nature which made the act of creation something secret and furtive, something that must never be openly avowed »¹¹⁰.

Ce qui lui appartient en propre se trouve alors repoussé à la marge de l'œuvre d'un autre, et à la marge de sa propre œuvre publiée, si bien que les passages les plus créatifs, ou les commentaires les plus subversifs (l'analyse de l'absence de sublime de l'océan, repoussée en note de note de note de bas de page) font figure d'anomalie. Eparpillée et fragmentaire, l'œuvre est également repoussée dans le temps. Le plus important vient en retard, presque à regret : dans les *Confessions*, les avant-propos se succèdent et retardent le récit du journal des rêves. Le « Post-

¹⁰⁷ « Upon almost every subject that was introduced he had not only that general information which is easily picked up in literary society or from books, but that minute and accurate acquaintance with the details that can be acquired only from personal investigation of a subject and reflection upon it at the same time. » Richard Woodhouse, cité dans EATON, Horace Ainsworth. *Thomas De Quincey: a Biography*. Op. cit., 280-81.

¹⁰⁸ GOLDMAN, Albert. *The Mine and the Mint*. Op cit, 10.

¹⁰⁹ LEDESMA, Jerónimo. « De Quincey's Image in Borges's Literature ». *A Universal Argentine: Jorge Luis Borges, English Literature and Other Inquisitions*. / Ed. Estela VALVERDE. Sydney: Macquarie University, 2009: 126.

¹¹⁰ *Ibid.*

Scriptum » des articles « On Murder » expose exemplairement cette procrastination littéraire, qui remet toujours à plus tard : l'exposé détaillé de l'affaire Williams, esquissé et esquivé dans les deux articles, attendra trente ans que De Quincey ose le raconter, encouragé par la *solidification* de l'œuvre grâce à l'édition américaine. Il est pourtant sous-entendu dès les premiers mots (« the 'Williams' Lecture on Murder » VI OM 113), et annoncé dès le premier article, où il ne peut être inclus par manque de temps (pour l'orateur, c'est-à-dire par manque de place dans le numéro en cours du magazine) : « I shall not allow myself to speak incidentally. Nothing less than an entire lecture, or even an entire course of lectures, would suffice to expound their merits » (VI OM 129-130). On retrouve la même structure tripartite (deux articles humoristiques, et un qui s'attaque sérieusement au sujet) dans « William Hamilton ».

Le succès de l'essayiste : auteur malgré tout

Dans ses préfaces et adresses au lecteur ou ses lettres à l'éditeur, De Quincey adopte généralement pour parler de ses propres textes le ton mélancolique et apologétique d'un auteur de second rang : une attitude dépréciative qui doit être relativisée en termes de stratégie. La description du romancier par Ernst Behler pourrait être adaptée à De Quincey :

The problem of literary communication had become increasingly complex since the classical age. The English philosopher Shaftesbury indicated how ridiculous it would be for a modern author to refer to the inspiration of his Muse, as the ancients had done. Confronted with this problem, the modern writer assumed an attitude towards his readers strongly resembling that of Socrates towards his pupils. He understated his talents, parodied old patterns, pretended to draw on a lost manuscript, commented upon himself and his creation, and included the reader in his creative task by establishing a contrast between expectation and actual narration.¹¹¹

La réussite de De Quincey passe par des stratégies indirectes, dont l'ironie fait partie. Il se met en scène comme auteur mineur, mais dans les limites de ce statut, il excelle. De Quincey récupère son statut de disciple pour en faire une qualité : il est second juste après Wordsworth, et ainsi encore supérieur au commun des littérateurs, comme tout auteur qui viendrait juste après Shakespeare : « a relation of inferiority to him is a more enviable distinction than all degrees of superiority to others » (III « Jean Paul Frederick Richter » 22). Après tout, il est le « *frère littéraire* »

¹¹¹ BEHLER, Behler. « Techniques of Irony in Light of the Romantic Theory », *op. cit.*, 12.

de Coleridge. Face à un lectorat qui a besoin d'être éduqué, et de remplacer ses préjugés (un goût artificiel) par un retour à un goût sain, comme le prône Wordsworth, la sympathie que De Quincey inspire au lecteur malgré lui est le meilleur gage de la qualité intrinsèque de ses écrits et de leur originalité :

suffer me also to anticipate that, on the publication of some parts yet in arrear of the *Suspiria*, you yourself may possibly write a letter to me, protesting that your disapprobation is just where it was, but nevertheless that you are disposed to shake hands with me – by way of proof that you like me better than I deserve (XX Preface from *Selections Grave and Gay* 16).

De Quincey se crée un domaine propre, en se tournant vers des domaines que n'ont pas, ou très peu exploités, Wordsworth et Coleridge : la critique et l'économie, qu'il décrit comme des domaines secondaires, mais auxquels il s'efforce de donner des lettres de noblesse. Il peut ensuite déclarer sans complexes sa supériorité sur Wordsworth et Coleridge, dont il proclame « l'inaptitude » en la matière (XV « Coleridge and Opium-Eating » 110) :

with all his immeasurable genius, Wordsworth has not, even yet, and from long experience, acquired any popular talent of writing for the current press (XI LR « Wordsworth » 98).

their blind and hasty reveries in political economy (XI LR 139)

La critique en soi est un exercice « noble », et fait partie des ambitions présentées dans le Journal intime : la liste de ses projets littéraires inclut quatre essais (I « Diary » 38). En tant que critique, De Quincey est sûr de son jugement et de sa capacité à identifier les écrivains précurseurs, comme il l'a fait pour Wordsworth. Il rêve dans un passage humoristique d'atteindre la postérité en tant que seul acheteur et seul lecteur d'un poème de Landor, « Gebir » : « It was not clear but this reputation might stand in lieu of any independent fame, and might raise me to literary distinction » (XVI « Notes on Walter Savage Landor I » 8).

De Quincey est à l'évidence à l'aise dans son rôle de critique : il est tour à tour conseiller, éducateur, humoriste ou rhéteur. Le ton de ses écrits, volontiers facétieux, suggère un réel bonheur à exprimer, exposer, et polémiquer, et sert un but pédagogique en proposant une présentation attractive de sujets potentiellement rébarbatifs, en les parsemant d'humour et d'ironie, qui entreprend de donner vie à un exposé d'économie et rencontre l'approbation de ses contemporains : « what

pleasant reading he can make of a dry scientific discussion »¹¹². De Quincey prend visiblement plaisir à partager son savoir, notamment sa culture classique : il raconte longuement la tragédie d'Œdipe, ou encore l'histoire de la déesse romaine Levana : « Who is Levana ? Reader, that do not pretend to have leisure for very much scholarship, you will not be angry with me for telling you » (XV SUSP 177). Il s'est également penché sur les méthodes d'éducation, à la fois pour les enfants et les adultes, et a publié plusieurs articles sur la question. Il aime à présenter des idées et des penseurs mal connus du public, surtout quand il estime que ces penseurs manquent de « talents polémiques » pour imposer leurs idées eux-mêmes (« *polemic skills* », XI LR « Southey, Wordsworth and Coleridge » 135) ; c'est par exemple le cas de l'économiste Ricardo, à propos duquel il écrit un article de vulgarisation : « Ricardo Made Easy ». Il introduit toujours une dimension polémique : loin d'être un simple intermédiaire entre un auteur et le public, il se présente comme le champion d'un auteur incompris, et injustement vilipendé par les autres critiques. Enfin, De Quincey nous parle de son rôle d'éternel lecteur, qui serait pour lui le nom respectable du critique, et dont il se serait volontiers contenté s'il n'avait pas été contraint de gagner sa vie par ses difficultés financières.

La critique n'en est pas moins un domaine secondaire. De Quincey se met en scène en tant que critique dans « Gillies's German Stories ». Pour décrire sa relation à l'auteur dont il examine dernière publication, il se compare au narrateur de « The Rime of the Ancient Mariner » : « we 'hold him with our glittering eye' » (VI « Gillies's German Stories » 4). De Quincey raille le fantasme de toute-puissance du critique, et son aspiration au sublime. Cette parodie littéraire se double ensuite d'une référence picturale. La critique devient, pour rire, le lieu du sublime quand De Quincey se compare à un lion, et l'auteur à un cheval terrorisé : la scène est copiée de la célèbre série de tableaux de George Stubbs, c'est-à-dire, comme le poème de Coleridge, un archétype du sublime. Dans les deux cas, les rôles sont inversés : le critique rêve de s'appropriier le pouvoir du sublime, qui lui permettrait de fasciner l'auteur comme le meurtrier Williams fascine sa victime, alors que la critique apparaît comme la scène de l'anti-sublime (ou sous-sublime), *bathos*.

¹¹² MILL, J. S. « Review of *Logic of Political Economy*, Thomas De Quincey ». *Westminster Review* 43 (June 1845).

L'économie lui semble un domaine beaucoup plus critiquable : De Quincey déclare s'y être intéressé au moment où la paralysie de ses facultés mentales, sous l'influence de la drogue, lui interdisait tout effort intellectuel : « In this state of imbecility, I had, for amusement, turned my attention to political economy » (II C1 63 / C2 253). Cependant, c'est moins le sujet lui-même qui est en cause, que le fait qu'il a été abandonné aux auteurs les moins respectables : « generally the very dregs and rinsings of the human intellect » (II C1 64). Ayant identifié l'auteur capable d'effectuer la même « révolution copernicienne » en économie que Kant en philosophie (« Ricardo had deduced, *a priori*, from the understanding itself, laws (...) a science of regular proportions, now first standing on an eternal basis » II C1 64 / C2 254), De Quincey entreprend de compléter sa pensée, mais aussi de la rendre « élégante », et de l'élever au rang de littérature du pouvoir par une préface « splendide ». Sa découverte de Ricardo est décrite comme une révélation, comme la lecture de *Lyrical Ballads* avait été une révélation, et en citant Wordsworth, De Quincey suggère que Ricardo est un visionnaire comme le poète : « the 'inevitable eye' of Mr Ricardo »¹¹³. John Whale suggère même que De Quincey déplace vers le domaine économique l'esthétique du sublime : « his fascination can, in this way, be seen as an aesthetic pleasure: he sees Ricardo's economics as a form of the sublime and it generates a profoundly ambivalent response in him »¹¹⁴. Par la suite, le choix de la forme du dialogue socratique dans « Dialogues of Three Templars on Political Economy » élève Ricardo au rang de philosophe. De Quincey déclare enfin que le thème est susceptible de beauté :

Not that I would say even of Political Economy, in the words commonly applied to such subjects, that "*Ornari res ipsa negat, contenta doceri*:"¹¹⁵ for all things have their peculiar beauty and sources of ornament – determined by their ultimate ends, and by the process of the mind in pursuing them. (IV « Dialogues of Three Templars on Political Economy » 69)

Il fonde de grandes ambitions sur ce texte, au point de déclarer à l'éditeur, « this article is the best I have ever written »¹¹⁶. Il espère en faire un texte fondateur d'une nouvelle pensée économique (on retrouve à nouveau l'analogie avec Kant, pour lui-même cette fois) :

¹¹³ D'après « the inevitable ear » dans « When to the attractions of the busy world » (v. 82).

¹¹⁴ XIV introduction 187.

¹¹⁵ Traduction de l'éditeur : « The subject itself refuses to be decorated, content merely to be thought »

¹¹⁶ *Ibid.*, 244.

I design it to establish a great area in Political Economy (...) it is clear that it must do so : that, which exposes the rottenness of all other systems, must leave itself standing on their ruins (...) its relations on the other side to logic and the grander aspects of the human intellect.¹¹⁷

Ses analyses financières lui valurent l'approbation de Wordsworth, comme le rapporte Barry Symonds : « Wordsworth anyway was highly impressed. He wrote to Lord Lonsdale on 24 May, 1819, praising De Quincey's "reasonings" on the "errors of the Bullionists" »¹¹⁸. De Quincey a un regard très personnel sur l'économie. Alina Clej parle d'un intérêt pour la « Production » : « a constant obsession (...) as are its opposites: acedia, enervation of the will, lack of productivity »¹¹⁹. Certes, le spectre de la productivité (ou son absence) hante De Quincey, mais c'est un autre thème qu'il met en avant : il débat avec assurance du problème de la *valeur* exposé par Ricardo, sûr, peut-être de savoir définir sa propre valeur, à la fois comme individu et comme auteur : une clé autobiographique à son intérêt pour un auteur politiquement à l'opposé de ses propres idées¹²⁰.

A ces deux domaines, on peut ajouter le genre gothique, très présent bien sûr dans les fictions et « On Murder », mais aussi dans les écrits autobiographiques et historiques (« Revolt of the Tartars »), et de façon plus subtile, beaucoup d'autres articles. En suivant son goût pour le roman gothique, De Quincey allait consciemment à l'encontre de Wordsworth. Maurice Lévy remarque que beaucoup de romans gothiques sont des premiers romans, écrits dans le but de gagner de l'argent¹²¹ : De Quincey est peut-être dans ce cas.

Néanmoins, derrière la parodie gothique usée, les articles sur le meurtre ont bien une dimension créative : ils renouvellent le genre en utilisant la forme de l'essai, et le format inattendu de la conférence. De plus, le gothique a une image beaucoup plus ambivalente que De Quincey ne veut bien l'admettre. Gamer soupçonne qu'en décrivant le gothique, auteurs et critiques cherchent surtout à préserver leur statut culturel face au lectorat populaire¹²². Plus qu'un genre mineur, le gothique est un

¹¹⁷ *ibid.*, 251.

¹¹⁸ SYMONDS, Barry. « De Quincey and his Publishers », *op. cit.*, 232.

¹¹⁹ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, *op. cit.*, x.

¹²⁰ « De Quincey's championing of Ricardo and of political economy more generally has often puzzled his critics » (XIV introduction 187).

¹²¹ LEVY, Maurice. *Le roman "gothique" anglais (1764-1824)*. Paris: Albin Michel, 1995, 442.

¹²² GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 41-42.

genre « transgressif »¹²³, aussi décrié pour ses excès qu'influent sur tous les auteurs, et De Quincey sait bien que le gothique est présent dans l'un de ses textes de prédilection : « The Rime of the Ancient Mariner ». Le gothique a réussi à infiltrer le cœur du texte emblématique de Wordsworth, *Lyrical Ballads*¹²⁴. Il est au cœur de l'autobiographie : De Quincey est lui-même le héros gothique, une sorte de Juif errant (ou un Vieux Marin), éternellement coupable, contraint à l'écriture périodique, auto-persécuté par sa mémoire et son imagination dans ses cauchemars, et condamné à une solitude absolue¹²⁵. Il est « l'Autre » du Romantisme, dont il dit « la précarité, l'abîme et le manque »¹²⁶, et dévoilant au grand jour une influence que Wordsworth avait cru pouvoir effacer de son œuvre¹²⁷, tout comme il inscrit au cœur des *Confessions* la nostalgie et les doutes qui sous-tendent *The Prelude*.

Coleridge (qui, comme De Quincey, appréciait particulièrement les romans d'Ann Radcliffe) exprima son admiration pour le style de *Klosterheim* ; et c'est finalement par son style que, tous domaines confondus, De Quincey revendique enfin sa qualité d'auteur original : en créant un style « passionné » alliant prose et poésie, il est, comme le dit Eric Dayre, l'un des inventeurs du « lyrisme moderne »¹²⁸. Sa prose poétique s'inscrit naturellement dans le programme de la Préface des *Lyrical Ballads* selon laquelle il n'y a pas de différence essentielle entre le langage de la prose et celui de la poésie : « There neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition »¹²⁹. Comme le remarque Annette Wheeler Cafarelli, De Quincey s'affirme ainsi en « digne successeur de Wordsworth » et renouvelle non seulement la prose, mais le discours biographique : « from a formal perspective the *Literary Reminiscences* illustrates the dialogue

¹²³ « The merit of the Gothic ... is a kind of transgression ». PUNTER, David. *The Literature of Terror. Vol 1: The Gothic Tradition*. Longman : London, 1996, 54.

¹²⁴ « [t]he gothic perpetually haunts ... romanticism's construction of high literary culture ». GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic*, op. cit., 7. Gamer analyse également l'imagerie gothique dans *The Prelude*, notamment les « spots of time ».

¹²⁵ « the Wanderer ... for an ultimate crime against God, often blasphemy or unbelief, is doomed to ... a perpetual weariness and tedium ... usually possessed of supernatural powers ». « He is the symbol of a severance of communication and wholeness ». PUNTER, David. *The Literature of Terror*, op. cit., 100, 102.

¹²⁶ LEVY, Maurice. *Le roman "gothique" anglais (1764-1824)*, op. cit., xxv.

¹²⁷ « escape ... from the Gothic ... into the sublime ». GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic*, op. cit., 16.

¹²⁸ DAYRE, Eric. *Une histoire dissemblable*, op. cit., 336.

¹²⁹ Wordsworth, William. *Lyrical Ballads*, op. cit., 875.

between romantic poetry and prose, and the introduction of high romantic principles into biographical composition »¹³⁰.

Ce style dont il était justement fier a été admiré unanimement à la fois par l'ensemble de ses contemporains (y compris Wordsworth et Coleridge), et par tous ses critiques ; il ne lui a pourtant apporté qu'une reconnaissance en demi-teinte, comme l'exprime parfaitement Lindop : « The real attraction of an essay by De Quincey lay in its style (...) It was the only saleable skill he possessed »¹³¹. Ce renouveau stylistique n'en constitue pas moins une réussite qu'il convient donc de réévaluer à sa juste valeur, plutôt que d'y voir une des limites de son succès. Après tout, une longue tradition critique affirme que c'est d'abord le style qui fait l'auteur, et James Pipkin n'hésite pas à comparer De Quincey à Wordsworth, en tant que pair et non plus comme disciple : « To be thus is to prove original, as Wordsworth proves original, in having a distinctive field and voice »¹³² ; et puisque, selon l'expression célèbre de Buffon, « le style est l'homme même », l'œuvre y trouve sa rédemption et son achèvement : De Quincey transcende son statut d'auteur mineur.

¹³⁰ « he also saw himself a worthy successor to Wordsworth in creating a prose style inspired by Wordsworthian poetry ». CAFARELLI, Annette Wheeler. « De Quincey and Wordsworthian narrative », *op. cit.*, 121, 137.

¹³¹ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, *op. cit.*, 297.

¹³² PIPKIN, James (ed.). *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*, *op. cit.*, 410.

Chapitre 9 : ambivalences de la modernité

Entre paralysie et dynamisme : la fin d'une époque

Dans *The Disappearance of God*, J. Hillis Miller fait le portrait de poètes victoriens qui font face à l'expérience moderne de fragmentation et de solitude existentielle avec un grand déploiement d'énergie, même si leur quête d'une unité du monde et de la possibilité d'une vérité universelle (c'est-à-dire la perspective divine) est vouée à l'échec. Browning essaye toutes les formes de l'existence : « attempting to relive, one by one, all the possible attitudes of the human spirit », et ses vers reproduisent la matérialité du monde¹³³. Après « avoir échoué dans tous ses efforts pour atteindre la paix » et l'harmonie, Arnold finit par embrasser l'expérience de la modernité : « he becomes the void where that withdrawal is completed and maintained »¹³⁴. Optimiste ou pessimiste, le portrait que dresse Miller de ces poètes contraste avec celui du seul essayiste de l'ouvrage : chez De Quincey, Miller insiste sur le rôle compensatoire de l'opium et la recherche vaine d'une continuité rhétorique, qui n'aboutit qu'à une paralysie horrifiée. Pourtant De Quincey a beaucoup en commun avec ses contemporains victoriens, à commencer par la nostalgie d'Arnold (aboutissant à la disparition du sujet et de l'auteur) ; mais également l'énergie de Browning.

De Quincey donne l'impression d'être victime d'un sentiment d'épuisement, à la fois général et personnel, en lien à l'évolution du contexte économique et culturel, et qui l'aurait empêché d'écrire. Certes, la plupart des auteurs romantiques (et victoriens) sont nostalgiques¹³⁵. August Wilhelm Schlegel a expliqué que l'Antiquité symbolisait un certain confort intellectuel qui n'était plus accessible, et suscitait une grande nostalgie chez tous les auteurs modernes :

Les Grecs voyaient l'idéal de la nature humaine dans l'heureuse proportion des facultés et dans leur accord harmonieux. Les modernes au contraire ont le sentiment profond d'une désunion intérieure, d'une double nature dans l'homme

¹³³ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 107, 119-124.

¹³⁴ *Ibid.*, 257, 263.

¹³⁵ Michael Löwy et Robert Sayre analysent une tendance globale, avec des inflexions nationales : les auteurs romantiques anglais jettent un regard nostalgique en direction « du Moyen-Âge et de la Renaissance anglaise ... mais aussi des sociétés "barbares" nordiques, gaéliques, écossaises etc. – ainsi que de l'Antiquité gréco-romaine primitive ou de la société paysanne traditionnelle ». LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolte et Mélancolie*. Op. cit., 76-77.

qui rend cet idéal impossible à réaliser. Leur poésie aspire sans cesse à concilier (...) On ne doit donc pas s'étonner que les Grecs nous aient laissé dans tous les genres des modèles plus achevés. Ils tendaient vers une perfection déterminée, et ils ont trouvé la solution (...) ; les modernes au contraire, dont la pensée s'élance vers l'infini, ne peuvent jamais se satisfaire complètement eux-mêmes, et il reste à leurs œuvres les plus sublimes quelque chose d'imparfait¹³⁶.

En ce qui concerne De Quincey cependant, Grevel Lindop va jusqu'à parler de pensée régressive :

There is a remarkably consistent quality of regression in De Quincey's thinking: always the past is more real to him than the present or future. Much of the time he has little or no idea of the future and lives from day to day. But he is always ready to reminisce and analyse his personal history.¹³⁷

Il est vrai que De Quincey a tendance à revivre son passé, et décrète que le présent n'est qu'un écho du passé, car nous sommes tous des anachronismes, embaumés vivants : « through the inverted tube of the present », « present antiquities and relics » (XVII « Sir William Hamilton, with a Glance at his Logical Reforms, I » 158). Dans une lettre à un ami en 1837, il définit la nostalgie comme un sentimentalisme transcendé par le Vrai : « Is this sentimental ? Be it so; but then also it is intensely true; and sentimentality cannot avail to vitiate the truth; on the contrary truth avails to dignify and exalt the sentimental »¹³⁸. Son attachement à la langue passe par la valorisation de l'étymologie : il souhaite un retour à un anglais originel, à la fois plus authentique et plus représentatif des Idées auxquelles il renvoie, et permettant une pensée plus claire.

Cependant, le poids du passé chez De Quincey relève peut-être moins d'un sentiment d'impuissance que d'un choix : affirmer face à la mutabilité de l'histoire, qu'elle soit individuelle ou globale, l'immutabilité de certaines valeurs et la permanence des œuvres qui les expriment ; et ancrer à la fois son identité et sa propre valeur dans le passé. C'est, selon Patrick Bridgwater, une des raisons pour lesquels il a fait le choix du gothique dans ses fictions : « In clinging to what was, in historical terms, an outmoded form, he was clinging to his own past »¹³⁹. De Quincey publie ses trois fictions gothiques en 1832 et 1838, en retard sur le « regain » des années 1810¹⁴⁰. Il faut cependant nuancer le caractère anachronique du gothique,

¹³⁶ SCHLEGEL, A.W. *Cours de Littérature dramatique*. Paris : Cherbulle, 1836, 29. *Google Books*. Web. 24/08/2014.

¹³⁷ LINDOP, Grevel. *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*, *op. cit.*, 130.

¹³⁸ *Thomas De Quincey: His Life and Writings*. Ed. H. A. Page, *op. cit.*, vol I, 307.

¹³⁹ BRIDGWATER, Patrick. *De Quincey's Gothic masquerade*, *op. cit.*, 73.

¹⁴⁰ LEVY, Maurice. *Le roman "gothique" anglais (1764-1824)*, *op. cit.*, 439.

qui est très à la mode en architecture pendant toute la période victorienne et continue d'influencer les écrivains¹⁴¹, et dont la littérature connaît un regain d'intérêt et de créativité à la fin du XIX^e siècle.

De Quincey se tourne surtout vers Wordsworth pour parvenir à ce qui constitue, selon Arnold, l'essence même de la poésie, une identité stable :

[The] effect [of true poetry] should be to give what joy gives: to transfer to the soul the consistency and permanence of the poem, to change the inner fluidity of the soul into something hard and durable, to raise it above the flux of life and give it something solid to stand on, to make it like a marble statue¹⁴².

De Quincey ne se contente pas de donner la poésie de Wordsworth en modèle : il met en avant son propre statut de découvreur. Il mentionne fièrement sa compréhension instantanée du génie de Wordsworth, sa parfaite connaissance de l'œuvre du poète, et sa précocité, à la fois en termes de jeunesse (17 ans) et d'avance sur son époque : « in advance of my age by full thirty years » (X SLM « Oxford » 145). Il a maintenu son jugement avec assurance et constance, en dépit des critiques et/ ou de l'indifférence des gens de lettres de son entourage, comme il ne se lasse pas de le répéter dans cet écrit de fin de vie qu'est la deuxième édition des *Confessions*¹⁴³. Alors même que De Quincey déclare se réjouir de la reconnaissance du génie de Wordsworth, il en repousse sans cesse le moment, pour mieux revendiquer son statut de critique éclairé, et exagère jusqu'à la caricature l'obscurité de Wordsworth :

Coleridge and Wordsworth, were the Pariahs of literature in those days [late in 1804 or early in 1805] : as much scorned wherever they were known; but escaping that scorn only because they were as little known as Pariahs, and even more obscure. (X « Autobiography : Recollections of Charles Lamb » 240)

in short, up to 1820, the name of Wordsworth was trampled under foot. (X SLM « Oxford » 146)

¹⁴¹ David Punter évoque une « manie gothique » : « to the extent of building gothic ruins, ready-made (...) the 'Gothicising' mania of the Victorians ». Il analyse en particulier le gothique chez Charles Dickens. PUNTER, David. *The Literature of Terror*, op. cit., 7, 187-200.

¹⁴² MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 213.

¹⁴³ « ...to me only in all this world » (II C2 147).

« Was I then, in July 1802, really quoting from Wordsworth? Yes, reader; and I alone in all Europe » (II C2 160).

« It is worthy of notice that, when I, in this year 1802, and again in after years, endeavoured to impress them favourably with regard to Wordsworth as a poet ... neither of them was disposed to look with any interest or hopefulness upon his pretensions » (II C2 [note] 174).

« I, therefore, as the very earliest (without one exception) of all who came forward, at the beginning of his career, to honour and welcome him » (II C2 [note] 259).

Pourtant, en juillet 1802, le succès des *Lyrical Ballads* était tel qu'il avait nécessité une troisième édition. De Quincey parle encore d'une reconnaissance à venir pour Wordsworth en 1845 (contredisant ses paroles de 1835 : « At this day, it is true, no journal can be taken up which does not habitually speak of Mr Wordsworth as of a great poet if not the great poet of the age »), même pour les *Lyrical Ballads* qui ne sont pas appréciées à leur juste valeur et doivent encore être révélées à la postérité :

Not, therefore, in 'The Excursion' must we look for that reversionary influence which awaits Wordsworth with posterity. (...) to undervalue, by comparison with the direct philosophic poetry of Wordsworth, those earlier poems which are all short, but generally scintillating with gems of far profounder truth. (XV « On Wordsworth's Poetry » 237)

De Quincey crée un oxymore : il est le prophète rétrospectif du Romantisme. Déçu par sa propre carrière, il applaudit le génie de ses contemporains et on peut penser avec Margaret Russet qu'il récupère pour lui-même une reconnaissance par procuration (d'où la porosité de la frontière entre biographie et autobiographie) :

Thomas De Quincey traded in the lives of poets. Above all, he capitalised on his youthful enthusiasm for William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge. (...) and it was on their recognition, rather than his own body of published work (extending to more than fourteen volumes), on which he staked his highest pretensions to literary fame.¹⁴⁴

De la même façon, il se fait le champion rétrospectif de Ricardo : « By 1830, apart from a residual prestige that continued to be associated with Ricardo's name, Ricardian economics had fallen out of favour with even the political economists »¹⁴⁵. Dans une moindre mesure, il est enfin le champion de l'opposition entre classiques et modernes, qu'il expose à un public peut-être trop peu instruit pour en avoir déjà connaissance. René Wellek proteste : « the association of Christian and Romantic was firmly established in German discussions and cannot be claimed as original for De Quincey »¹⁴⁶. Mais De Quincey ne prétend pas avoir été le premier : il affirme simplement son indépendance d'esprit, par le fait qu'il a développé cette idée plusieurs années avant que lui parvienne l'analyse d'autres auteurs. S'il revendique cette indépendance, c'est précisément parce qu'elle a été confirmée par la postérité, lui permettant de s'associer à une forme de permanence.

¹⁴⁴ RUSSETT, Margaret. *De Quincey's Romanticism*, op. cit., 1.

¹⁴⁵ MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines*, op. cit., 50.

¹⁴⁶ WELLEK, René. « De Quincey's Status in the History of Ideas ». *Philological Quarterly* 23 (July 1944): 257-59.

De Quincey est un conservateur et un puriste, et à ses yeux, Wordsworth a atteint la perfection avec *Lyrical Ballads*, et Coleridge dans « The Rime of the Ancient Mariner ». Il définit la sensibilité de ses deux idoles, et à travers elle la sienne, par rapport à un instant critique fondateur, qui suffirait à les définir pour une vie entière. Si son attitude semble un peu extrême, elle part d'un sentiment finalement très répandu, car comme l'analyse Michael Cooke, la canonisation d'un auteur n'est guère compatible avec sa longévité :

every achieved good must be abandoned for some other, lest it becomes a canonised form, a static memorial improperly mingled with dynamic phenomena. When Wordsworth's originality becomes John Stuart Mill's orthodoxy, we are moving out of romanticism into Victorianism (...) we should recognise that our quarrel with Wordsworth's later poetry stems from denial of his right to evolve into a Victorian, live howsoever long he might.¹⁴⁷

La découverte des *Lyrical Ballads* fut pour De Quincey plus qu'un moment de révélation, une renaissance ; et il donne un statut mythique à cette lecture en suggérant qu'il s'agit d'une expérience intemporelle, qui peut être revécue par n'importe quel esprit resté pur :

the simple childlike doctor had more sensibility than herself; for, though he had never in his whole homely life read more of poetry than he had drunk of Tokay or Constantia ; in fact, had scarcely heard tell of any poetry but Watt's Hymns, he seemed petrified: and at last, with a deep sigh, as if recovering from the spasms of a new birth, said – 'I never heard anything so beautiful in my whole life.' (XIX AS « The Priory » 266)

Puisqu'à ses yeux, le changement est synonyme de décadence, s'éloigner de son idéal, c'est déchoir et trahir. De Quincey devient le dernier porteur du flambeau, le dernier fidèle comme il fut le premier. Il se met en scène comme le dernier romantique, comme l'indique symboliquement le choix du pseudonyme X. Y. Z. : il n'existe plus rien après. Lorsqu'il rédige son article sur Shelley, il rappelle qu'il fut le contemporain d'un poète qui est mort depuis 23 ans, et qu'il est à ce titre le survivant d'une époque disparue. De la même manière, dans son autobiographie, il se met en scène comme le survivant d'une succession d'époques, dont ne subsistent que quelques fantômes : les personnes qui ont marqué sa vie ont disparu, ou se survivent à elles-mêmes dans un semblant d'existence. Dès son tout premier écrit, les *Confessions* de 1821, il a déjà survécu à trois personnes : son maître d'école, Ann, et l'avocat. Dans la deuxième édition, la liste s'allonge. Le cas de la famille

¹⁴⁷ PIPKIN, James (ed.). *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*. Op. cit., 411.

« K. » reste particulièrement emblématique de cette posture volontaire de survivant : « Mr and Mrs K—I » sont des amis de sa mère chez qui il a passé quelques semaines pendant sa jeunesse ; quelques années plus tard, toute la famille est morte, à l'exception du mari, qui n'est plus que l'ombre de lui-même et disparaît peu après que De Quincey l'ait revu. Bien qu'il n'ait aucun lien de parenté avec eux, et ne les ait connus que lors d'un bref séjour, il se place au centre de la famille comme seul rescapé d'une parenthèse de bonheur : « I am myself the sole relic from that household sanctuary » (II C2 120).

Cette posture correspond pour partie à une réalité historique : l'œuvre de De Quincey se prolonge bien à l'intérieur de la période victorienne, après la mort non seulement de Wordsworth, mais aussi de quasiment tous les auteurs emblématiques du Romantisme britannique, tant en vers (Keats en 1821, Shelley en 1822, Byron en 1824, Blake en 1827, Coleridge et Lamb en 1834, Southey en 1843, Wordsworth en 1850) qu'en prose (William Hazlitt en 1830, Walter Scott en 1832) ; ainsi que d'autres figures régulièrement citées par De Quincey (Lloyd en 1839, John Wilson en 1854, Leigh Hunt en 1859). De Quincey disparaît en décembre 1859 ; il ne reste guère alors que Landor, qui s'éteint à son tour en 1864. Même s'il s'intéresse aux événements et polémiques de son époque, il donne souvent l'impression de ne pas lui appartenir. Tant spirituellement qu'historiquement, De Quincey fut bien un survivant, portant les valeurs romantiques à l'intérieur de l'ère victorienne, comme n'ont pas manqué de le remarquer Masson ou H.A. Eaton : « a recluse and late burner of the lamp »¹⁴⁸ ; « the impression which he gives of having lived well on into an age which was not his, so that he died almost an anachronism in 1859 »¹⁴⁹. De ce point de vue, les *Confessions* de 1821 deviennent l'œuvre d'un visionnaire, en ce qu'elles mettent en scène une extraordinaire mise en abîme du Romantisme, dont elles réunissent les thèmes et figures majeures, et mettent en miroir le premier et le dernier des romantiques grâce à l'image des tableaux de Piranèse, qui pourrait être pour sa part le tout premier romantique¹⁵⁰.

Ce hasard chronologique ne peut évidemment pas justifier la stratégie des *Confessions* de 1821. Quand De Quincey se présente comme le dernier romantique,

¹⁴⁸ MASSON, David. *De Quincey, op. cit.*, 103.

¹⁴⁹ EATON, Horace Ainsworth. *Thomas De Quincey: a Biography, op. cit.*, 513.

¹⁵⁰ Voir CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*. London: John Murray, 1973, 366 p. Le grand absent, non seulement des *Confessions* mais de toute l'œuvre, est Blake, mentionné dans un seul texte en tant que « mystique » : « in the words of that fine mystic, Blake the artist, 'a golden gate' » (XI SLM 205). La citation est tirée du poème 'To The Queen' (Voir notes de l'éditeur XI 629).

il exprime surtout un choix de rester fidèle à un passé qui ne reviendra pas. C'est la mise en œuvre, dès son premier écrit, d'un engagement passionné, et qu'il faudrait rapprocher de la passion et la conviction qu'il admire chez certains hommes d'église : « preaching (...) "as a dying man to dying men" » (II C2 116). La mort donne la mesure de l'homme et de ses valeurs. Le résultat peut être décrit comme une posture sincère : de même qu'il est perpétuellement en train de se sevrer de l'opium, il est perpétuellement sur le point de disparaître, et n'en finit pas de survivre et de se survivre. Autant dire que De Quincey s'embaume lui-même, comme pour figer le temps sur une attitude admirable, en d'autres termes, une attitude digne de l'héritier de Wordsworth ; le plus fidèle se doit d'être le dernier, et inversement. Frederick Burwick parvient à une conclusion similaire à propos du point culminant de « Dream Fugue », lorsqu'une statue s'anime pour sonner de la trompette alors que les hommes se figent¹⁵¹ : « The "frozen moment" endures. That it may thus transcend the transitory condition of mortality makes art much like death. (...) preservation is achieved only through embalment. The artefact is forever petrified »¹⁵².

Cette posture héroïque n'a rien de confortable : elle est synonyme de culpabilité et de solitude, deux sentiments qui transparaissent dans tous ses écrits autobiographiques et dans ses rêves. La description de la non-vie du maître d'école assimile clairement la survie à une dette supplémentaire : « He still had his dying to do : he was in arrear as to *that* » (II C2 122). La culpabilité de De Quincey correspondant par ailleurs au classique syndrome du survivant, elle atteste de sa sincérité : pourquoi lui ? N'est-il pas lui-même un parfait exemple de décadence ? L'impossibilité matérielle où il se trouve de réaliser son potentiel explique son échec sans l'excuser, comme l'opium paralyse la volonté et la capacité d'agir sans affranchir l'opiomane des conséquences morales de son inaction. Il n'a pas été à la hauteur de son potentiel, et le fait que ce soit devenu impossible n'enlève rien au sentiment d'indignité que De Quincey éprouve : « the real degradation attaching to the non-development of [man's] powers » (XV SUSP 177). De Quincey analyse d'ailleurs des sentiments similaires chez Coleridge, d'autant plus douloureux qu'il a connu d'autres temps, où ses facultés pouvaient s'épanouir : « [the torments of] blank mementos of power extinct (...) blank annihilation » (X « Samuel Taylor

¹⁵¹ « By horror the bas-relief had been unlocked unto life. By horror we, that were so full of life, we men and our horses, with their fiery fore-legs rising in mid-air to the everlasting gallop, were frozen to a bas-relief » (XVI EMC 447).

¹⁵² BURWICK, Frederick. « Motion and Paralysis in *The English Mail-Coach* ». *Wordsworth Circle* 26.2 (1995): 66.

Coleridge » 332). De plus, du fait du manque de spiritualité de la société moderne, toute forme de réalisation de soi se trouve pervertie et susceptible de contenir quelque chose de malsain. Ainsi, l'oncle de De Quincey est l'incarnation même du dynamisme ; il s'est parfaitement réalisé, et sa vie exprime une forme d'idéal : « then first I saw energy ; then first I saw what it meant (...) He, if any man did, realised the Roman poet's¹⁵³ description of being *natus rebus agendis* – sent into this world not for talking, but for doing ». Cependant le portrait admiratif s'achève sur un terme ambigu : « on that field he was a portentous man – a monster » (XIX AS « The Priory » 269-270) ; et dans les *Confessions*, cet excès d'énergie devient malsain : « a man of even morbid activity » (II C2 168). Ce portrait ambivalent est dressé sur un ton humoristique : « but my bronzed Bengal Uncle ! A Bengal tiger would not more have startled me ». L'allitération souligne la condensation de la formule, par laquelle l'oncle est comme transformé en statue de bronze, ou assimilé à un natif du Bengale, puis à un tigre ; le côté abrupt mime également le surgissement brusque du personnage, qui le rend étrange et potentiellement hostile. Pure énergie, monstre ou tigre du Bengale, l'oncle est dépossédé de son humanité. Le mot de « monstre » apparaît également pour qualifier l'énergie verbale hors du commun de Jean-Paul Richter, au terme d'une longue énumération qui part du règne animal pour aboutir à des références mythologiques (III « Jean Paul Frederick Richter » 23) : une évolution qui n'est pas sans rappeler l'imagerie de ses cauchemars orientaux.

De Quincey paie également sa fidélité au passé d'une grande solitude : « I, woe is me! am the solitary survivor from scenes that now seem to me as fugitive as the flying lights from our lamps as they shot into the forest recesses » (XI SLM 174). La syntaxe de cette phrase mime à la fois cette solitude et la déstructuration du sujet « I » qui se trouve isolé par une virgule, puis une proposition qui le transforme en objet (« me ») et à nouveau un point d'exclamation : le sujet est devenu aussi irréel que le passé auquel il appartient. D'une part, c'est la communauté littéraire dans son ensemble qui se désagrège avec la disparition du modèle de l'honnête homme. D'autre part, De Quincey conteste la notion de *Lake School* ; Wordsworth, Coleridge et Southey ont été regroupés en fonction de leur voisinage géographique, alors qu'ils n'ont pas la moindre théorie esthétique en commun :

By such accidents of personal or family connection as I have mentioned, was the Lake colony gathered; and the critics of the day, unaware of the real facts,

¹⁵³ Horace ; note de l'éditeur.

supposed them to have assembled under common views in literature (...) and they incorporated the whole community under the name of the *Lake School*. Yet Wordsworth and Southey never had one principle in common; their hostility was even flagrant. (X « Samuel Taylor Coleridge » 311)

It is remarkable enough, as illustrating the vapoury character of all that philosophy which Coleridge and Wordsworth professed to hold in common, that, after twenty years of close ostensible agreement, it turned out, when accident led them to a printed utterance of their several views, that not one vestige of true and virtual harmony existed to unite them. (XX « Preface to Sketches, Critical and Biographic » 75-6)

Lui-même qualifié de *Lakist* virulent, De Quincey ne peut donc se reconnaître dans aucune communauté spécifique, et s'identifie au cercle intime, familial, de Wordsworth et Coleridge : « not so much literary preferences as something that went deeper than life or household affections » (X « Autobiography : Recollections of Charles Lamb » 240). Quand il échoue à s'y intégrer, le sentiment de rejet et de solitude est d'autant plus fort. En résumé, à travers la figure du survivant, De Quincey pousse à nouveau à l'extrême sa sensibilité : il radicalise l'individualisme romantique, l'expression d'une expérience unique, incommunicable, et qui s'accompagne d'une solitude absolue.

Pourtant, il suffit de mettre un peu de côté le portrait que De Quincey fait de lui-même pour constater que ses écrits, y compris les écrits sur soi, témoignent de la même vitalité que ceux de Browning. Tout en sachant que son idéal est inaccessible, De Quincey tend la main vers un savoir universel, à travers le choix encyclopédique tant des sujets traités, que des auteurs cités, de toutes les époques et tous les domaines ; tandis que de multiples liens se tissent entre les articles, dont certains ne sont compréhensibles dans toute leur richesse qu'à la lecture d'un ou plusieurs autres. La digression, que De Quincey mentionne régulièrement comme valeur ajoutée (« the pleasant paths of vagrancy », « the cream of the article »), devient un devoir lorsqu'il s'agit de couvrir le plus de sujets possible dans l'espace réduit de l'article. Pour reprendre les mots de Miller, « the realm of his essays is a space of infinite wanderings »¹⁵⁴. Enfin, on peut considérer que ses articles à prédominance humoristique et ironique explorent les formes du genre de l'essai en une série d'expérimentations : une série de coup d'essais, et parfois de coups de maître, comme le démontre spectaculairement le succès des *Confessions* et de la série

¹⁵⁴ MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God*, op. cit., 29. Même si Miller ne désigne pas la valorisation de la digression mais plutôt son caractère arbitraire, lié à la fragmentation du savoir.

d'articles « On Murder ». Sur la forme comme sur le fond, De Quincey embrasse la pensée et les arts dans un panorama le plus vaste possible, quitte à souvent rester (inévitavelmente) à la surface de son sujet. En faisant le choix de l'essai (qui à lui seul permet la multiplication des genres en un seul), il refuse la nécessité moderne de plus en plus pressante de se spécialiser, car dans la prose romantique, observe Eric Dayre, « s'entament à la fois la sacralisation de la poésie, et les partages stricts entre la philosophie, le roman et l'essai »¹⁵⁵. Pourquoi De Quincey donne-t-il l'impression de vouloir limiter, voire de refouler, cette créativité débordante et réjouissante ?

L'inconfort de l'entre-deux

Si De Quincey a connu à la fois l'époque romantique et l'époque victorienne (tout comme Wordsworth, d'ailleurs), son œuvre semble aujourd'hui nous renvoyer non à deux, mais à trois périodes (voire plus). Comme le résume Gerald Maa : « De Quincey is a late Romantic publishing with Victorian means and concerns, De Quincey is a Romantic writing gothic novels, De Quincey is the untimely being of Modernism »¹⁵⁶. De Quincey semble un auteur irréductiblement indéfinissable, qui écrit également dans l'entre-deux de la prose « passionnée » poétique, et dont les dualités ont souvent été ramenées à une alternative : le canon et la minorité. L'entre-deux se définit alors, comme le décrit Corinne Mence-Caster, comme le lieu de « l'intersection », ou encore de « la pensée de l'écart, du déviant » : une conception « binaire » qu'elle nous encourage à remettre en cause pour une logique « ternaire », c'est-à-dire synthétique. L'entre-deux devient finalement le lieu de « l'émergence »¹⁵⁷ de la modernité : un terme indéterminé, qui permet de désigner ce qui n'a pas encore de nom ; un flottement dont le mouvement romantique est exemplaire, vu la date tardive à laquelle ce nom lui a été attribué : « Wordsworth, Byron, Shelley and Keats did not regard themselves as writing "romantic" poems and would not – in fact – have been particularly flattered if they had been told that that was what they were doing »¹⁵⁸.

¹⁵⁵ DAYRE, Eric. *Une histoire dissemblable*, op. cit., 23.

¹⁵⁶ MAA, Gerald. « Keeping Time with the Mail-Coach: Anachronism and De Quincey's "The English Mail-Coach" ». *Studies in Romanticism* 50.1 (Spring 2011): 125.

¹⁵⁷ BELROSE, Maurice, BERTIN-ELISABETH, Cécile, MENCE-CASTER, Corinne (eds.). *Penser l'Entre-deux. Entre hispanité et américanité*. Paris : Le Manuscrit, 2005, 13.

¹⁵⁸ JACK, Ian. *English Literature 1815-1832*. Oxford: Clarendon Press, 1963, 410.

Le statut problématique et la modernité de De Quincey ne nous renvoient-t-ils pas, en fin de compte, au silence de la minorité décrite par Gayatri Spivak dans *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Elle cite et commente Pierre Macherey sur l'interprétation de l'idéologie :

« Ce qui importe dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas. Ce n'est pas la notation rapide : ce qu'elle refuse de dire, ce qui serait intéressant ; et là-dessus on pourrait bâtir une méthode, avec, pour travail, de mesurer des silences, avoués ou non. Mais plutôt : ce qui est important, c'est ce qu'elle ne peut pas dire, parce que là se joue l'élaboration d'une parole, dans une sorte de marche au silence »¹⁵⁹. Quoique la notion de « *ce qu'il refuse de dire* » puisse être inappropriée s'agissant d'une œuvre littéraire, une sorte de *refus* idéologique collectif peut être diagnostiqué à propos de la pratique légale de codification de l'impérialisme. (...) Le travail (...) de critique disciplinaire consiste bien en effet ici à « mesurer des silences ». Ce peut être une description de l'acte d' « étudier, identifier et mesurer (...) la déviation » par rapport à un idéal irréductiblement différentiel.¹⁶⁰

Spivak décrit une « violence épistémique » qui est finalement une violation de l'intime : faire en sorte que l'Autre, ou le subalterne, ne puisse pas revendiquer *ce qui lui revient en propre*¹⁶¹ parce qu'il est prisonnier de schémas idéologiques et d'un discours incapable de le reconnaître, et qui ne peut que produire « l'Autre comme ombre de Soi »¹⁶².

L'espace silencieux de la minorité n'est pas vide, même s'il ne parvient pas à s'articuler ; il ne se confond pas non plus avec « l'Autre scène » où, selon le mot de Freud, se déploient les manifestations oniriques de l'inconscient (même si vraisemblablement les deux espaces se ressemblent et se recoupent). Dans les termes qui désignent l'entre-deux, la minorité devient le lieu complexe et imprécis de « ce qui n'est pas censé exister », « l'impensable », « l'innommable »¹⁶³. Un espace utopique, en somme, où s'esquisse l'œuvre idéale de De Quincey ; où l'œuvre trouve enfin son centre ; c'est là aussi que se situe le sous-entendu ironique du Romantisme quinceyen, avec sa réécriture sombre du sublime romantique, son sous-entendu gothique¹⁶⁴, mais aussi son invention d'une prose poétique qui renouvelle l'écriture wordsworthienne :

¹⁵⁹ MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero, 1966, 107.

¹⁶⁰ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : éd. Amsterdam, 2009, 51.

¹⁶¹ *Infra* [note] 290. Il est significatif que dans le même ouvrage Spivak fasse allusion à la réflexion de Foucault sur la santé mentale.

¹⁶² SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*, 37. Si bien que la question se reformule peut-être ainsi : les subalternes en tant que sujet / conscience irréductible peuvent-ils *penser* ?

¹⁶³ BELROSE, Maurice, BERTIN-ELISABETH, Cécile, MENCE-CASTER, Corinne (eds.). *Penser l'Entre-deux. Entre hispanité et américanité*, *op. cit.*, 12.

¹⁶⁴ Le gothique est par essence un genre de l'entre-deux : « The Gothic was and remained the dimension of the imperfectly perceived » (PUNTER, David. *The Literature of Terror*, *op. cit.*, 200).

Il serait d'ailleurs hasardeux de dire que pour De Quincey (ou même pour Coleridge) la prose constitue une *relève* au sens philosophique du poème, et si relève il y a, elle s'est imposée dans l'idée d'un inachèvement poétique, qui donne tout son tremblement et toute son ironie à l'« éloquence » de cette prose.¹⁶⁵

Pris dans l'entre-deux, De Quincey observe la modernité (la sienne comme celle de ses contemporains) à travers le prisme d'une pensée classique, parce qu'il ne dispose pas des outils rhétoriques qui lui permettraient de la désigner et de l'analyser. Il crée avec son cœur, son intuition, son imagination, comme on voudra l'appeler, et l'érige en guide de son jugement dans son analyse de *Macbeth* ; mais parfois il juge avec sa raison, d'après des critères classiques et / ou victoriens. Ce paradoxe est particulièrement frappant dans le cas de l'ironie « romantique » formulée par Friedrich Schlegel, ce qui est sans doute dû au fait que, comme le fait remarquer Ernst Behler, il est particulièrement difficile à l'époque d'appréhender une ironie non rhétorique :

Until far into the eighteenth century the word irony maintains a strict and consistent connotation and designates an established form of speech or literary communication which can be reduced to the simple formula: "une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit".¹⁶⁶

Or, l'ironie « romantique » désigne une ironie souvent qualifiée de philosophique : « a reformulation (...) in a more interiorised, psychological and existential fashion »¹⁶⁷. Il n'est guère surprenant de constater que la définition d'une « ironie romantique » est encore plus polémique, si possible, que les deux mots qui la composent. D'une part, la théorie de Schlegel n'a pas fait l'objet d'un développement systématique, mais doit être déduite de quelques fragments, dans lesquels il use d'une terminologie fluctuante, où l'appellation d'ironie « romantique » est finalement assez rare : « The sole occurrences of 'romantische Ironie' can be found in Schlegel's literary notebooks of 1797 »¹⁶⁸. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le nom soit lui-même ironique. La conception de l'ironie selon Schlegel reste incertaine, et un commentaire de Novalis nous rappelle à quel point la frontière est souvent floue entre l'ironie et l'humour : « Schlegel's irony seems to me to be genuine humour »¹⁶⁹. D'autre part, Schlegel n'a pas mis en pratique sa théorie, qui reste largement spéculative : « une spéculation qui (...) ne donnera jamais naissance à

¹⁶⁵ DAYRE, Eric. *Une histoire dissemblable*, op. cit., 74.

¹⁶⁶ BEHLER, Ernst. « Techniques of Irony in Light of the Romantic Theory », op. cit., 6.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 12.

¹⁶⁸ HANDWERK, Gary. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*, op. cit., 207.

¹⁶⁹ Cité, entre autres, dans MELLOR, *English Romantic Irony*, op. cit., 208.

une œuvre ironique »¹⁷⁰. Il en fut de même pour les nombreux autres auteurs romantiques allemands qui se sont intéressés à l'ironie, mais dont les œuvres ironiques sont restées fragmentaires : « Clear-cut manifestations of Romantic irony are at best scattered and sporadic »¹⁷¹. Au moment de sa création, le concept était virtuellement inconnu en dehors de l'Allemagne, et l'ironie, sous toutes ses formes, assez peu considérée : « Neither Wordsworth's poetic theory nor that of any other leading English or French aesthetician concedes any importance to irony »¹⁷².

Quoi qu'il en soit, un certain consensus se dégage sur une définition pragmatique, à travers la façon dont se manifeste l'ironie « romantique ». L'ironie « romantique » permet d'exprimer une intuition de la transcendance, tout en acceptant que l'idéal reste à jamais inatteignable ; et ainsi, de créer à la fois avec enthousiasme et détachement : l'auteur adhère totalement à ce qu'il écrit, et en même temps il se voit et se regarde écrire, et intègre ce détachement à sa création. Il n'y a pas de synthèse des contraires, mais cohabitation : « The Romantic Ironist will be consciously subjective, enthusiastically rational, and critically emotional »¹⁷³. Comme le dit Lilian Furst, l'ironiste joue avec les contradictions et remet en cause les certitudes, sans proposer de réponse, ce qui peut être perturbant. L'auteur sourit de sa propre création, sans pour autant y renoncer ; il est tout à la fois créateur enthousiaste et commentateur cynique, donc en un sens destructeur de son œuvre, dans une « auto-parodie permanente »¹⁷⁴.

Schlegel parle de « bouffonnerie transcendante » (« transzendente Buffonerie »¹⁷⁵). Pierre Schoentjes explique que l'œuvre pointe vers la transcendance dans « l'état d'esprit », et utilise le bouffon dans « l'exécution »¹⁷⁶. Dans la manifestation concrète la plus reconnaissable de l'ironie « romantique », la dimension métatextuelle passe au premier plan : l'œuvre est exposée comme artefact, l'action se trouve interrompue, voire raillée, et l'illusion dramatique ou théâtrale détruite, tandis que le processus d'écriture se trouve intégré à la narration. Deux œuvres sont systématiquement données en exemple : *Tristram Shandy* de Sterne et *Jacques le Fataliste* de Diderot. Le concept embrasse tous les

¹⁷⁰ SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, op. cit., 103.

¹⁷¹ HANDWERK, Gary. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*, op. cit., 209.

¹⁷² FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony in European Narratives, 1760-1857*, op. cit., 43.

¹⁷³ MUECKE, D.C. *The Compass of Irony*. London, Methuen & Co. Ltd, 1969, 200.

¹⁷⁴ FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony in European Narratives, 1760-1857*, op. cit., 9, 28.

¹⁷⁵ Aphorisme 42. *Lyceum*. Cité par BEHLER, Ernst. « Techniques of Irony in Light of the Romantic Theory », op. cit., 2.

¹⁷⁶ SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, op. cit., 105.

genres et plusieurs siècles, depuis Shakespeare, mais il est issu du Romantisme et Lilian Furst souligne que ce n'est pas un hasard :

The 'open ideology' nurtured by the rising young generation of Romantics, tolerated – indeed welcomed – disorder, flux, mystery, and fragmentariness as the elements of that creative chaos from which a better world could be shaped.¹⁷⁷

L'ironie « romantique » doit rendre possible une création toujours renouvelée, en répondant à deux angoisses romantiques : d'une part, l'angoisse devant la finitude de l'homme dans un monde apparemment infini donc plein de contradictions, car nous n'avons pas accès à une vision globale qui nous permettrait d'en saisir la cohérence ; d'autre part, « l'angoisse de l'influence » (d'après la célèbre formule de Harold Bloom).

Pour autant, il apparaît assez clairement que, malgré son nom, l'ironie de Schlegel n'est en réalité pas spécifiquement romantique. La dénomination d'ironie « romantique » a été remise en cause par un grand nombre de critiques, dont Gary Handwerk, Ann Mellor, ou encore Lilian Furst (« an unfortunate misnomer »¹⁷⁸). Bien sûr, Schlegel n'utilisait pas « romantische » dans son sens moderne : le mot n'a acquis son sens actuel que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Selon Lilian Furst, les Romantiques allemands utilisaient plus volontiers l'expression d'ironie « artistique »¹⁷⁹. En replaçant l'appellation dans son contexte historique, deux autres traductions alternatives peuvent venir à l'esprit : la première serait l'ironie *moderne*, où la notion de modernité, selon la définition de Löwy et Sayre, désigne la « civilisation moderne engendrée par la révolution industrielle et la généralisation de l'économie de marché », dont les origines « remontent certes à la Renaissance et à la réforme Protestante » mais qui ne prend sa forme actuelle « qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle »¹⁸⁰.

Une deuxième traduction possible serait l'ironie *romanesque*. Selon Ernst Behler, la théorie du roman était « centrale » dans la pensée de Schlegel, et a beaucoup influencé sa théorie de l'ironie¹⁸¹. L'histoire du mot romantique et du genre romanesque semble également rendre possible de renommer l'ironie schlegelienne comme ironie « romanesque ». Dans le terme « romantique » tel qu'il était compris

¹⁷⁷ FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony in European Narratives, 1760-1857*, op. cit., 37.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 238.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 238.

¹⁸⁰ LOWY, Michael et SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit., 31.

¹⁸¹ « a different nuance comes to light, which has close ties with the theory of the novel, so central to Schlegel's thought at the time ». BEHLER, Ernst. « Techniques of Irony in Light of the Romantic Theory », op. cit., 3.

aux débuts du mouvement portant ce nom – le premier Romantisme allemand – il y a une référence à un passé précis : le Moyen Âge. Pour Schlegel il s'agit de « cette époque du chevalier, de l'amour et du conte, d'où le phénomène et le mot lui-même dérivent ». Une des principales origines du mot est le roman courtois médiéval.

L'utilisation des adjectifs [romantique, *romantic*, *romantisch*] remonte (...) au XVII^e siècle, surtout en Angleterre et en Allemagne. On les emploie à l'origine pour qualifier tout ce que l'on perçoit comme caractéristique des « romans » médiévaux et plus tardifs.¹⁸²

Par ailleurs, le sens premier de « romantique » est : « resembling the tales of romances », « improbable, false », « fanciful, full of wild scenery », « wild », « which captivates the fancy » (*Oxford English Dictionary*). Le roman est une forme relativement nouvelle encore à la fin du XVIII^e siècle, et « *romantic* » a d'abord été associé au gothique, qui en constitue à ce moment-là la version la plus moderne. Quand il désigne ce qui est propre au roman, le romanesque est lui-même un genre problématique, évolutif, qui se renouvelle d'époque en époque en se remettant fondamentalement en question, et qui intègre volontiers d'autres genres : théâtralisation, poésie qui suspend la narration. En tant que sous-genre, le romanesque désigne un roman sentimental, émouvant : il demande la complète adhésion du lecteur à l'illusion référentielle. L'ironie de Schlegel joue de ces sentiments : « *that is romantic which presents a sentimental theme in a fantastic form* »¹⁸³; tandis que sa réflexion s'appuie principalement sur des romans, dont les auteurs jouent avec le genre : *Don Quichotte* (Cervantès), *Tristram Shandy* (Sterne), *Jacques le Fataliste* (Diderot), *Wilhelm Meister* (Goethe).

Mélange des genres, des époques, créative et autodestructive, détachée et passionnée, sans dénomination exacte, donnée en modèle chez des auteurs bien antérieurs à sa théorie¹⁸⁴, l'ironie « romantique » est l'incarnation même de l'entre-deux, tant sur la théorie que dans la pratique.

En ce qui concerne le Romantisme anglais, les critiques sont d'accord pour dire que l'œuvre la plus représentative de l'ironie « romantique » est *Don Juan* : un

¹⁸² LOWY, Michael et SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit., 37, 65.

¹⁸³ Cité par MELLOR, Ann. *English Romantic Irony*, op. cit. 19.

¹⁸⁴ Comme l'adjectif « romantique », le terme « ironique » aurait eu de quoi surprendre certains auteurs à qui nous l'appliquons : « Authors such as Diderot, Fielding or Sterne would have been astonished to hear us interpret their literary creations as displaying irony – to say nothing of Shakespeare, Cervantes, and other models of the ironic style ». Ernst Behler. « Techniques of Irony in Light of the Romantic Theory », op. cit., 6.

« modèle de référence de la pratique de l'ironie romantique »¹⁸⁵. Byron apparaît comme « le type même du héros schlegelien chez qui engagement enthousiaste et scepticisme raffiné trouvent un point d'équilibre instable ». Il multiplie les contradictions, mettant ainsi en œuvre une stratégie d'écriture consciente et pleinement assumée : « every page should confute, refute and utterly abjure its predecessor »¹⁸⁶. La présence d'ironie « romantique » est plus controversée pour les autres auteurs. Ann Mellor y voit l'expression d'un « mode de conscience » typiquement romantique, qu'elle analyse chez Byron, Keats, Carlyle, et Coleridge¹⁸⁷ ; tandis que François Piquet se demande « si les déconstructionnistes n'ont pas surestimé la part de l'ironie chez les romantiques ». Certes, « le texte romantique devient le lieu de contradictions et de polysémies proprement irréductibles, voire d'apories »¹⁸⁸, mais la démarche ironique implique aussi un dépassement de cette contradiction, ou au moins une mise à distance : les contradictions douloureuses de Coleridge dans « The Rime of the Ancient Mariner » expriment-elles vraiment le détachement ironique qui permet de juxtaposer à la souffrance un commentaire critique ou amusé ? Charles Ngiewih Teke réoriente l'analyse d'Ann Mellor vers un idéalisme évolutif :

[We] see the texts of Coleridge and Keats as constructive of a poetics of becoming, stressing with firm emphasis on the concept of constructive deferral that this is discernible and exemplified by the Romantic self-awareness of paradox, irony, progressive antithetical thinking or constructive anti-self-consciousness or logical and constructive self-contradiction. (...) The poetics of becoming therefore resists Schlegel's Romantic theory of irony (and becoming), which argues for the non-progressive contradiction of self, and Hegel's transcendental dialectics, which expound the attainment of absolute knowledge. Constructive deferral points to becoming as the continued effort to attain the pursued aesthetic or spiritual ideal.¹⁸⁹

En revanche, la définition de l'ironiste « romantique » par Frederick Garber convient très bien à De Quincey : « a creature of eternal deferral »¹⁹⁰. Par ailleurs, nous avons vu que De Quincey admire ce qu'il appelle, pour sa part, l'humour et l'esprit de Sterne et Shakespeare, ainsi que leur pratique du mélange des tons. Son autobiographie pourrait être lue comme la mise en œuvre de l'ironie « romantique »

¹⁸⁵ SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, op. cit., 116.

¹⁸⁶ PIQUET, François. *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*. Paris : PUF, 1997, 233-4 ; citation de Byron issue de son journal à la date du 6 décembre 1813.

¹⁸⁷ Cité par MELLOR, Ann. *English Romantic Irony*, op. cit. 186.

¹⁸⁸ PIQUET, François. *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*, op. cit., 10.

¹⁸⁹ NGIEWIH TEKE, Charles. « Towards a Poetics of Becoming: Samuel Taylor Coleridge's and John Keats's Aesthetics between Idealism and Deconstruction », op. cit., 480-81.

¹⁹⁰ GARBER, Frederick. *Self, Text and Romantic Irony: The Example of Byron*, op. cit., 213.

puisqu'elle peut être décrite comme, selon les mots de Schoentjes, « un art toujours inachevé, qui n'existe véritablement que sur le mode du possible »¹⁹¹. Dans un fragment manuscrit, il semble même promouvoir, comme Schlegel, le mélange de destruction et de création :

Not only must the energies of destruction be equal to those of creation, but, in fact, perhaps by trespassing a little of the first upon the last, is the true advance sustained; for it must be an advance as well as a balance. But you will say this will but in other words mean that forces devoted (and properly so) to production or creation are absorbed by destruction. True; but the opposing phenomena will be going on in a large ratio, and each must be reacting upon the other. The productive must meet and correspond to the destructive. The destructive must revise and stimulate the continued production. (XV [Evil – Mythos] 602)¹⁹².

Malgré le besoin de maîtrise qui se manifeste dans de nombreux écrits, De Quincey érige la perte de contrôle en principe esthétique, car le beau et le sublime naissent du foisonnement digressif et incontrôlable des « pensées parasites » (« parasitical thoughts » XV SUSP 135) inhérentes à la création. Si bien que lorsqu'il déclare une franche aversion envers *Wilhelm Meister* de Goethe (selon Schlegel, un roman exemplaire de l'ironie « romantique »), sa réaction peut sembler pour le moins déconcertante. Comment pouvons-nous interpréter cette contradiction ?

Le discours quinceyen sur Goethe, et plus globalement sur les ironies allemandes, repose pour partie sur un malentendu, pour partie sur un désaccord avec les fondamentaux du concept, pour partie enfin sur l'ambivalence de ses sentiments face à sa propre créativité problématique.

Tout d'abord, bien que De Quincey se pose en expert en littérature allemande, René Wellek lui reproche de n'avoir tout bonnement rien compris. Il fait remarquer, par exemple, un contresens manifeste lorsque De Quincey reproche à Schlegel d'avoir sous-estimé (« barely indicated » X SLM 156) la dimension spirituelle au cœur de l'opposition entre les auteurs « classiques » et les auteurs « modernes » chrétiens. Pourtant, s'étonne Wellek, la même idée est non seulement au cœur des écrits de Jean-Paul Richter et de Schlegel, mais encore omniprésente dans toute la littérature allemande : « Both in August Wilhelm and in Friedrich Schlegel,

¹⁹¹ SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, op. cit., 106.

¹⁹² Frederick Burwick précise que ce paragraphe n'apparaît pas dans le manuscrit : il a été ajouté par Japp dans une retranscription posthume sous le titre « Principle of Evil ». Son authenticité est douteuse, néanmoins le fragment reste pertinent : « It may well be Japp's fabrication, but it nevertheless aptly summarizes De Quincey's argument » (XV introduction 602).

Christianity is made to be the distinguishing sign of Romantic literature »¹⁹³. La position excessivement sévère de Wellek a été depuis nuancée, mais en ce qui concerne la lecture de Goethe, la critique est unanime : De Quincey serait passé complètement à côté de l'œuvre et de l'objectif réel (« the deeper purpose of the book »¹⁹⁴) de Goethe :

That Goethe had used the Bildungsroman as a cultural critique was beyond De Quincey's comprehension of the novel.¹⁹⁵

One can scarcely imagine a more complete misunderstanding of an author's meaning than De Quincey here exhibits (...) Of the real drift of the book he has no suspicion. (...) That the real harmony of the piece is an inner one, that its plan is of the intellect and spirit, De Quincey has no idea. De Quincey takes the scenes of *Wilhelm Meister* as ideal scenes, its characters, to use his own words as "pattern people". He does not see that (...) the real secret of the book is the development from weakness and uncertainty to a higher freedom and knowledge.¹⁹⁶

De fait, à l'occasion d'un article biographique sur Goethe, quatorze ans après sa critique de *Wilhelm Meister*, De Quincey déclare franchement n'avoir rien compris. Il en attribue la responsabilité au roman lui-même et aux critiques allemands : « This novel is in its own nature and purpose sufficiently obscure; and the commentaries which have been written upon it by the Humboldts, Schlegels, &c. make the enigma still more enigmatical ». *Faust* lui paraît tout aussi incompréhensible : « the quantity of enigmatical and unintelligible writing which [Goethe] has designedly thrown into his latter works » (XIII « Goethe » 233, 237).

Même lorsque De Quincey parle d'un de ses auteurs favoris, Jean-Paul Richter, on peut se demander s'il en apprécie toute la modernité. Wellek affirme que « les sections dédiées à l'esprit, l'humour, et le comique sont les plus originales » chez Jean-Paul et que son humour est très proche de l'ironie « romantique » de Schlegel¹⁹⁷. De Quincey loue la capacité de Jean-Paul Richter à mélanger humour et pathos, mais n'en donne aucun exemple et parle surtout de son humour. Il traduit deux courts textes entièrement satiriques ; les autres extraits traduits ont tous une tonalité indéniablement pathétique, d'autant plus qu'ils traitent tous de thèmes chers à De Quincey. Par ailleurs, quand les deux auteurs sont attirés par un même thème, De Quincey préfère un traitement pathétique là où Jean-Paul Richter privilégie le mélange des tons. Joel Black oppose par exemple la « vision tragique » qu'offre De

¹⁹³ WELLEK, René. « De Quincey's Status in the History of Ideas », *op. cit.*, 257-59.

¹⁹⁴ DUNN, Von William A. *Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy*, *op. cit.*, 52

¹⁹⁵ BURWICK, Frederick, IV introduction « Goethe » 167

¹⁹⁶ DUNN, Von William A. *Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy*, *op. cit.*, 48.

¹⁹⁷ WELLEK, René. *The Romantic Age*, *op. cit.*, 105, 108.

Quincey de la déesse romaine Levana au traitement léger qu'en font à la fois Jean-Paul et Sterne : « Instead (...) much like Jean Paul, Sterne is rescued by his transcendental, linguistic self, the lighter-than-air word of wit which lifts him halfway out of the abyss »¹⁹⁸.

William Dunn évoque d'abord un traitement superficiel de la littérature allemande dans son ensemble : « often he does not rise above the level of literary gossip »¹⁹⁹. Il cherche ensuite à expliquer en quoi la grille de lecture de De Quincey ne lui permet pas de tenir compte de la modernité de ces auteurs, c'est-à-dire de reconnaître la philosophie qui sous-tend le Romantisme allemand :

[H]e did not grasp the development as a new philosophy as a whole; he did not see it in its natural and necessary evolution; he did not realise the relations between its different systems.

He does not seem to realise that it was a new effort to comprehend the world; that it was absolutely rooted in reality.²⁰⁰

Malgré l'ouverture de De Quincey vers la culture et la pensée allemandes, son incompréhension de la spécificité de la littérature allemande contemporaine explique alors la prédominance de critères et d'a priori britanniques (« he measures things in Germany by purely English standards »²⁰¹) et d'une vision finalement « conventionnelle » :

De Quincey's point of view was, in some degree at least, that of the conventional literary man; he sees the development of taste, of style; he is interested in the movement almost entirely from its literary side.²⁰²

Goethe's work is judged by the conventional standards of realism and idealism, the classical tendency, fidelity to history in the dramas, and the other measures which the professional critic applies to the professional man of letters.²⁰³

Robert Snyder, pour sa part, parle d'une vision classique et « anachronique » de la littérature : « he clung to a restrictive and anachronistic remise regarding the proper function of fiction – namely, that it should quicken man's faith in the efficacy of certain ideals »²⁰⁴. Ces idéaux sont nommés dans « The Works of Alexander Pope, Esquire » : « Tragedy, romance, fairy-tale, or epopee, all alike

¹⁹⁸ BLACK, Joel D. « Levana: Levitation in Jean-Paul and Thomas De Quincey ». *Comparative Literature* 32 (1980): 62.

¹⁹⁹ DUNN, Von William A. *Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy*, op. cit., 28.

²⁰⁰ *Ibid.*, 19, 28.

²⁰¹ *Ibid.*, 23.

²⁰² *Ibid.*, 28.

²⁰³ *Ibid.*, 54-55.

²⁰⁴ SNYDER, Robert Lance. « Klosterheim : De Quincey's Gothic Masque ». *Research Studies* 49.3 (1981): 134.

restore to man's mind the ideals of justice, of hope, of truth, of mercy, of retribution, which else (...) would languish for want of sufficient illustration » (XVI 337). De Quincey a reçu une formation intellectuelle classique qui structure sa pensée : ses écrits sont imprégnés de littérature classique grecque et romaine, tant au niveau du style que par de nombreuses citations. Dans son *Journal intime*, le premier projet littéraire que De Quincey envisage n'est pas un poème, un roman ou un ouvrage philosophique, mais bien l'élaboration d'une nouvelle méthode d'éducation physique, inspirée de l'idéal grec. De plus, De Quincey rapporte son rôle en tant que critique à la définition classique de la littérature qui se doit d'instruire et de divertir. Il reprend aussi l'idée (appuyée par une citation *ad hoc*) selon laquelle l'art, au sens d'artifice, se doit de se dissimuler : « That it was one function of art to hide and mask itself (*artis est artem celare*), this I well knew » (II C2 182). Ripley Hitchcock remarque enfin son goût pour les auteurs des siècles passés : « his purely literary affiliations were with the stately prose writers of the seventeenth century rather than the active unrest of the early nineteenth »²⁰⁵. Même Wordsworth, en un sens, appartient au passé ; son œuvre majeure est derrière lui, et il est devenu Poète Lauréat : un classique, lui aussi.

Malgré tout, en ce qui concerne la critique de la littérature allemande, ses critères sont également romantiques et victoriens. Wordsworth croyait lui aussi à une dimension éducative de l'art, et les *Lyrical Ballads* avaient pour objectif de mettre sous les yeux du public une certaine réalité pour éduquer sa sensibilité, comme il le dit dans une lettre à l'éditeur Charles James Fox :

The poems are faithful copies from Nature; and I hope whatever effect they may have on you, you will at least be able to perceive that they may excite profitable sympathies in many kind and good hearts, and may in some small degree enlarge our feelings or reverence for our species, and our knowledge of human nature, by showing that our best qualities are possessed by men whom we are too apt to consider, not with reference to the points in which they resemble us, but to those in which they manifestly differ from us.²⁰⁶

La critique que fait De Quincey du roman allemand est très moralisatrice, ce qu'on qualifie facilement de critique victorienne, bien que l'époque victorienne ne se limite bien sûr pas à cette dimension : « he foreshadows the moralistic criticism of the Victorians »²⁰⁷. Remarquons que ce ton moralisateur n'est pas réservé à l'ironie

²⁰⁵ HITCHCOCK, Ripley. *Thomas De Quincey: a Study*. *Op cit.*, iv.

²⁰⁶ Lettre du 14 janvier 1801. *Early Letters of William and Dorothy Wordsworth*, *op. cit.*

²⁰⁷ PRAZ, Mario. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, *op. cit.*, 77.

« romantique », et que De Quincey l'applique même à Wordsworth ; sa lecture de « The Ruined Cottage » aboutit ainsi à un jugement sans appel sur le personnage de Margaret : « falsehood in the character which, wearing the mask of profound sentiment, does apparently repose upon dyspepsy and sloth » (XV « On Wordsworth's Poetry » 230-33). Pour autant, lorsque De Quincey accuse Goethe de faire preuve d'une sensibilité dépravée, son discours est également romantique, car il reprend la vision wordsworthienne du roman gothique :

never relying on the grand high road sensibilities of human nature, but always travelling into bye-paths of unnatural or unhallowed interest. Suicide, adultery, incest, monstrous situations, or manifestations of supernatural power, are the stimulants to which he constantly resorts in order to rouse his own feelings – originally feeble, and long before the date of this work grown torpid from artificial excitement. (IV « Goethe » 196)

A cause de cet excès gothique, l'alliance des contraires devient contre nature : « Goethe has an irresistible propensity to freeze his own attempts at the pathetic by a blighting air of the ludicrous » (IV « Goethe » 197). De Quincey fait écho au malaise de certains de ses contemporains face au *Don Juan* de Byron : « it delights in extracting ridicule out of its own pathos. While it brings the tears of sympathy into the eyes of the reader (...) a heartless humour immediately succeeds »²⁰⁸. Il en fait d'ailleurs la même lecture moralisatrice, et dénonce le risque de corruption du lecteur :

Here is Lord Byron connecting in the portrait of some poor melodramatic hero possibly some noble quality of courage or perseverance with scorn the most puerile and senseless. Prone enough is poor degraded human nature to find something grand in scorn : but, after this arbitrary combination of lord Byron's, never again does the poor man think of scorn, but it suggests to him moral greatness, nor think of greatness but it suggests scorn as its indispensable condition. (XX « [Lord Byron] » 402)

De Quincey porte sur l'ironie « romantique » un regard troublé. Une lecture plus précise est possible dans sa traduction de *Walladmor*, roman allemand imité de Walter Scott. Il s'agit plutôt d'une adaptation : le texte original se trouve réduit de plus des deux tiers, ce qui, d'après De Quincey, constitue une grande amélioration. Parmi les modifications les plus importantes du texte, Frederick Burwick indique la suppression de l'intervention ironique de l'auteur auprès de ses personnages, caractéristique de l'ironie « romantique » :

²⁰⁸ STABLER, Jane. « George Gordon, Lord Byron, *Don Juan* ». Wu, *op. cit.*, 151.

It is one thing for the Great Unknown [the godlike author] to make his appearance in a preface, quite another were he to intrude upon the narrative and confront the hero in the midst of an action. Such was the quirk that De Quincey felt crucial to delete in his translation of *Walladmor*.²⁰⁹

Burwick explique que dans la version allemande, le personnage de Malbourne propose de changer le destin du héros Bertram (lui-même un grand lecteur de Walter Scott), en faisant de lui l'héritier légitime du domaine de *Walladmor*, suggérant clairement qu'il peut modifier son destin à sa guise, et qu'il en est donc l'auteur. De Quincey a-t-il été déstabilisé ? D'après son commentaire, un lecteur britannique se rend forcément compte du canular, et donc du fait que l'auteur de *Walladmor* n'est pas Walter Scott : la dédicace du « traducteur » est censée lui mettre la puce à l'oreille dès les premiers mots, et même sans cela, la supercherie est rendue transparente par les erreurs de style, les incongruités du scénario, et autres invraisemblances culturelles. La dimension ludique prend une tonalité absurde, et met en avant la complicité entre le lecteur et l'auteur. De Quincey apprécie visiblement le clin d'œil adressé au vrai Walter Scott et à tous ses lecteurs avisés : « thus far all is fair, and part of the general hoax » (IV « *Walladmor* : Scott's German Novel » 260). Ce n'est pas son audace artistique que De Quincey reproche à l'auteur de *Walladmor*, mais une morale défailante, plus précisément un cynisme excessif dans sa représentation de la Grande-Bretagne en général, et d'un grand auteur en particulier, ce qui heurte le patriotisme de De Quincey :

But, when we add that this Mr. Malbourne conducts himself very much like a political decoy or trepanner – makes himself generally disagreeable by his cynical behaviour – and condescends to actions which every man of honour must disdain (such as listening clandestinely to conversations, &c.) – it will be felt that (...) this is carrying the joke too far; and he ought really to apologize to Sir Walter Scott by expelling the part from his next edition. A second point which we could wish him to amend in his next hoax is the keenness of his satirical hits at us the good people of this island. (...) Do not put quite so much acid into your wit. (IV « *Walladmor*. Scott's German Novel » 260-61)

Un élément n'a pas encore été considéré : la manière dont les ironies « romantiques » font écho chez De Quincey à sa propre modernité et à sa propre créativité, et notamment au risque inhérent à l'imagination romantique de perdre le contrôle de l'œuvre. Le potentiel de déstabilisation de *Walladmor* se trouve peut-être moins dans l'intervention active de l'auteur (« intrude », « confront ») que dans l'absence de sa toute-puissance : il se voit obligé d'écouter aux portes, ce qui

²⁰⁹ BURWICK, Frederick. *Thomas De Quincey: Knowledge and Power*, op. cit., 51.

suggère que les personnages, et donc l'œuvre, mènent une vie autonome, qui lui échappe. L'ironie « romantique » est particulièrement favorable à ce jeu avec le lecteur, qui peut donner l'impression que l'auteur n'est pas maître de son histoire. Sans oublier que Malbourne est à l'intérieur de son œuvre : en est-il prisonnier comme Piranèse de son tableau ? L'ironie « romantique » n'est donc pas supprimée, mais déplacée et contenue dans les marges du texte, en introduction, comme chez Walter Scott lui-même²¹⁰. Pour Frederick Burwick, De Quincey a lissé le texte pour en faire une version plus « britannique » :

De Quincey clearly could play at the literary transgression of author and text, fact and fiction, when he chose. But he would play such games only in his review, in his Dedication, or in his Postscript; he expunges them entirely from the novel "proper".²¹¹

La créativité chez De Quincey ressemble au mélange d'autocréation et d'autodestruction de Schlegel, mais on peut dire, comme Garber le remarque de Byron, que pour lui le chaos demeure finalement toujours plus menaçant qu'il n'est créatif²¹². De Quincey éprouve le besoin de fixer les choses, alors que l'ironie de Schlegel fait l'éloge d'un monde en flux perpétuel : « forever be becoming, never completed »²¹³. De fait, l'ironie « romantique » de Schlegel semble aller de pair avec une créativité apaisée, et contrairement à De Quincey, tous les bouleversements possibles ne remettent pas en cause son identité : « For a man who has attained a certain height and universality of education, his inner self is an unbroken chain of the most colossal revolutions »²¹⁴.

De Quincey neutralise aussi la menace de l'ironie « romantique » et son renoncement au contrôle de l'œuvre par l'auteur en mettant en avant l'esthétique opposée, le réalisme²¹⁵. Il souligne non l'artifice de l'art, mais sa convergence avec le réel ; et ce, bien qu'il ait théorisé, comme Coleridge, sur le processus de transformation à l'œuvre dans tout art (*idem in alio*, l'œuvre est à la fois semblable et

²¹⁰ Par exemple dans la préface de *Peperil of the Peak*, dans laquelle un personnage a une discussion animée avec l'auteur de *Waverley* : après le départ de ce dernier, les domestiques soutiennent que personne n'était là.

²¹¹ Knowledge and Power.

²¹² « Chaos is never friendly in Byron. It is a source of creativity because to treat it otherwise would make it a source of disaster » GARBER, Frederick. *Self, Text and Romantic Irony: The Example of Byron*, op. cit., 166.

²¹³ FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony in European Narratives, 1760-1857*, op. cit., 44.

²¹⁴ Schlegel, cité et traduit par Frederick Garber.

²¹⁵ « A specifically Romantic irony can therefore be said to be present when texts become self-reflective about their construction as texts and authors show genuine skepticism about their own aesthetic control of their product. Romantic irony thus represents a countermovement within European literary history to the increasing predominance, dating from the eighteenth century, of a realist aesthetic. » HANDWERK, Gary. « Romantic Irony », op. cit., 206.

différente du modèle qui l'inspire). Dans la critique que fait De Quincey de tout roman, la confusion de la fiction et du réel surgit naturellement de la mimésis : puisque les personnages de fiction agissent comme s'ils existaient réellement, rien de plus facile, et même banal, que de les faire entrer de plein pied dans le réel. De Quincey s'amuse en plusieurs occasions à imaginer qu'il pourrait rencontrer les personnages des livres dont il fait la critique, que ce soit pour prendre le thé, faire la conversation, ou toute autre activité quotidienne ou habituelle. Dans sa critique de *Wilhelm Meister*, il suggère la possibilité que le lecteur rencontre un des personnages, et soit même accusé d'avoir eu des relations sexuelles avec lui : « If she meets the reader, she will infallibly father [her baby] upon *him* » (IV « Goethe » 185). Comme une métaphore, le roman peut être pris à la lettre. Il s'agit, non pas du surgissement du fantastique à la Borges, mais d'un excès de réalisme qui aide à maintenir la création sous contrôle. Dans plusieurs textes, De Quincey extrapole sur la psychologie et le comportement des personnages comme s'ils avaient réellement existé, et les juge en conséquence, comme s'ils étaient (pour reprendre des termes quinceyens) « le criminel à la barre » (II C1 61 / C2 239), ou plus prosaïquement, notre voisin de palier : « How do men generally criticise a novel ? Just as they examine the acts and conduct, moral or prudential, of their neighbours » (IV « Goethe » 182).

De Quincey semble être prisonnier d'une grille de lecture qui, de même qu'elle l'empêche d'apprécier la modernité des autres auteurs, ne peut que brider sa propre créativité : et pourtant cette créativité surgit, irrépressible, indéniable. Grâce à elle, De Quincey prend place aux côtés de Carlyle, Pater, Wilde, et Beckett :

Schlegel articulated and performed a concept of literary modernity. This was based on the infinite freedom expressed in Romantic poetry, but its formal context was uniquely capacious and adaptable. Its traces are apparent in the most diverse of literary afterlives in English: in the hyperbolic Romantic consciousness of De Quincey's [*sic*] *Confessions* and Carlyle's *Sartor Resartus*, in Pater's cultivation of aesthetic prose, in Wilde's construction of an aesthetic personality based on epigram and ironic performance, in the fragmentary form of modernist poetry and in the young Samuel Beckett's vision of the 'abysses' of a literature based on silence and provocation.²¹⁶

²¹⁶ EASTHAM, Andrew. *Aesthetic Afterlives. Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*. London: Continuum, 2011, 4-5.

Wayne Booth voit lui aussi le prototype de l'ironie instable chez Becket ; Lilian Furst ajoute les noms de Kafka, Borges²¹⁷, Thomas Mann, et Joyce : l'ironie de De Quincey en ferait donc un précurseur des écrivains de l'absurde. Les passages où De Quincey adopte un ton proche de l'ironie « romantique » et de l'ironie « instable » de Booth se trouvent en majorité dans les écrits autobiographiques (en particulier les *Confessions* et *Autobiographical Sketches*), souvent dans des passages clés, où ils permettent d'exprimer des sentiments ambigus et de se remettre en question, comme la découverte de l'opium, la description du cottage, ou encore la définition du bonheur :

But I, who have taken happiness, both in a solid and a liquid shape, both boiled and unboiled, both East India and Turkey – who have conducted my experiments upon this interesting subject with a sort of galvanic battery, and have, for the general benefit of the world, inoculated myself, as it were, with the poison of 8000 drops of laudanum per day (just, for the same reason, as a French surgeon inoculated himself lately with cancer – an English one, twenty years ago, with plague – and a third, I know not of what nation, with hydrophobia), *I*, it will be admitted, must surely know what happiness is, if anybody does. (II C1 58 / C2²¹⁸ 236)

La pratique de De Quincey coïncide avec celle des autres ironistes « romantiques » : « de façon caractéristique, la rupture de la narration instaure une réflexion critique sur un thème central dans l'œuvre »²¹⁹. Il semble donc logique, à ce stade de notre réflexion, que les articles les plus représentatifs de l'ironie « romantique » chez De Quincey soient d'une part « On Murder », que John Jordan cite en exemple (« This exercise is typical of Romantic irony »²²⁰) et où le détachement de l'humour noir ou absurde se combine au sublime sombre de l'affaire Williams ; et d'autre part, les *Confessions*, également données en exemple d'ironie « romantique », cette fois par Gary Handwerk :

De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* and *Suspiria de Profundis* all utilize an interruptive structure similar to parabasis in their abrupt shifts from one narrative level to another, from fairy tale or fantasy or dream to realism and back again.²²¹

²¹⁷ Voir CHRIST, Ronald. *The Narrow Act. Borges' Art of Illusion*. New York: NY University Press, 1969, 244 p.

²¹⁸ variantes C2 : « East Indian and Turkish », « eight thousand », « and for the same reason as », « a cancer », « a third, who was also English »

²¹⁹ SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, op. cit., 114.

²²⁰ JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies », op. cit., 203.

²²¹ HANDWERK, Gary. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*, op. cit., 217.

Le critère choisi n'est pourtant pas le plus évident. De Quincey passe souvent sans transition d'une partie à l'autre, mais elles ne sont pas en contradiction : le changement de tonalité et de thème n'incite pas à critiquer ou commenter ce qui précède ou ce qui suit. Dans « *Suspiria de Profundis* » la tonalité est sans ambiguïté, l'ironie et l'humour circonscrits à quelques remarques isolées. Dans les deux textes, le récit des rêves ou des visions est totalement incompatible avec les idées de distanciation et d'artifice : ils sont un accès à une forme de transcendance. De Quincey refuse l'idée du détachement : il rejette la distanciation temporelle et émotionnelle incarnée par le personnage du Cynique (« you happened to forget that sister of yours »), pour affirmer la permanence de son chagrin (lui-même un accès à la transcendance). L'ironie « romantique » est plus ponctuelle que ne le suggère Handwerk.

En revanche, la théâtralisation à l'œuvre dans les écrits autobiographiques correspond à la rupture de l'illusion caractéristique de l'ironie « romantique », même s'il s'agit moins de « l'illusion » du réel (propre à la fiction) que de « l'effet » de réel que le lecteur attend d'une autobiographie. Dans « *Sketch from Childhood* », De Quincey compare le récit de sa propre vie à une pièce de Shakespeare, dont les personnages se mettraient soudain à agir de leur propre chef, ruinant la pièce, non seulement au sens figuré, mais aussi littéralement : « that drama must clearly come to a condition of bankruptcy ». Dans ce passage, De Quincey est lui-même à la fois le personnage et l'auteur de son histoire, c'est-à-dire de sa propre vie, et impuissant dans les deux rôles, c'est-à-dire menacé de faillite émotionnelle et financière. L'humour absurde va lui permettre de renverser la situation pour reprendre le contrôle :

All the characters abruptly quitted the stage – all, at least, except myself; and what could *I* do? (...) It was with a view to this result that I brought upon the stage all at once our four male guardians – the consonants, the vowel, and the hermaphrodite aspirate. The reader fancies that I must be delirating or somnambulising. But it was done with an artist's skill in effects, in order that all the characters might be brought together upon the stage, just before the curtain dropped (XVII 141-142).

De Quincey se réapproprie l'ironie « romantique » dont il inverse les implications (et se venge au passage de ses tuteurs, dévirilisés et réduits à l'état de matériau d'écriture). Il devient l'auteur triomphant, omniscient et omnipotent, à l'image de Dieu : « Put your trust in Mr. Goethe and he will deliver you » (IV « Goethe » 202). Néanmoins les images ludiques sont encore traversées de

connotations moins positives : De Quincey ne fait que rêver qu'il a le contrôle de sa création (et de sa vie passée), et ne contrôle même pas des mots, mais des lettres.

De Quincey inverse toujours la formule de l'ironie « romantique » : au lieu de rompre l'illusion romanesque de ses trois textes de fictions (*Klosterheim, or the Masque*, « The Household Wreck », « The Avenger », il donne au réel des airs de fiction ; pour le même résultat : remettre en cause sa propre autorité. En racontant « The Nautico-Military Nun of Spain », il insiste sur le fait que l'authenticité du récit est une de ses principales sources d'intérêt : « locked into validity of interest (...) by complete authentication of its truth » XVI 93). Cela ne l'empêche pas de transformer le récit biographique en roman picaresque (un genre parodique²²²), ce qui n'a pas manqué de mécontenter certains lecteurs, parmi lesquels Crabb Robinson : « a real story is told in a very unreal style »²²³. De plus, De Quincey interrompt constamment le récit par des apostrophes au lecteur. Le comique sert en partie d'écrin au morceau de bravoure intitulé « Passage Across the Andes » (XVI 114-126), mais au moment le plus pathétique, De Quincey interrompt l'action par deux pages de remarques digressives. Il interpelle le lecteur, analyse son jugement probable, replace l'héroïne sur une scène d'opéra et analyse son lectorat ; il en profite même pour se mettre en scène lui-même (alors que dans ses multiples rôles de traducteur, biographe, narrateur, il devrait rester discrètement en retrait derrière son sujet) :

Here let me pause a moment for the sake of making somebody angry. A Frenchman, who sadly misjudges Kate, looking at her through a Parisian opera-glass (...) However, we have all a right to our own little opinion; and it is not *you*, 'mon cher', you Frenchman, that I am angry with, but somebody else that stands behind you. (XVI 118)

De Quincey introduit aussi une certaine ambivalence morale pour désamorcer le jugement moral qui menace Kate. Il maintient une atmosphère de familiarité qui doit rapprocher les trois personnages que sont le narrateur, le lecteur et Kate. Enfin, le ton humoristique constant, et l'instabilité qui génère l'ironie « romantique », coïncident une fois de plus avec un réseau dense de références autobiographiques. L'article implique une identification constante et « mystérieuse » entre De Quincey et Kate, dont il refuse de nous donner la clé.

²²² « Il est d'usage de considérer le genre picaresque comme une parodie intentionnelle du roman idéaliste, notamment du roman de chevalerie, ou encore d'y voir un contre-genre du bucolique roman pastoral, soit de l'opposer à des genres dits "nobles". L'idéalisation épique s'efface en faveur d'une réalité commune réservée jusqu'ici à la tradition orale. » BERTIN-ELISABETH, Cécile. « La littérature picaresque, un genre au cœur de l'entre-deux ». *Penser l'Entre-deux. Entre hispanité et américanité*, op. cit., 94.

²²³ Crabb Robinson, cité par Robert Morrison (XVI introduction « The Nautico-Military Nun of Spain » 92).

L'ironie romantique de *Walladmor* ne prend pas non plus la forme de la rupture de l'illusion puisqu'elle n'apparaît pas dans le roman, mais dans le commentaire méta-textuel de l'introduction. Les spéculations ludiques autour de l'écriture de *Walladmor* correspondent quand même au cadre de l'ironie « romantique » : pour Schlegel, chaque représentation est une étape vers une représentation plus haute, elle-même invalidée par l'ironie dans une quête sans fin de l'idéal. Le texte original est présenté comme un substitut au texte absent de Walter Scott, pour répondre à l'impatience du public allemand, et la traduction comme une écriture collaborative d'un texte qui n'existe pas encore sous sa forme définitive, et voué à demeurer perpétuellement en devenir. Les deux versions du canular (le texte original, comme pseudo-roman de Scott, et sa propre traduction « améliorée ») existent dans une relation d'émulation, et De Quincey demande à l'auteur allemand de retraduire le roman en le ramenant à des proportions plus imposantes, pour que lui-même le retradise encore :

Meantime, 'mine dear Sare,' could you not translate me back into German; and darn me as I have darned you? (...) Darn me into two portly volumes; and then I give you my word of honour that I will again translate you into English, and darn you in (...) grand style. (IV « Walladmor : Scott's German Novel » 269)

Rien n'empêcherait alors le processus de se répéter encore et encore. Le texte final serait donc une œuvre collective, le résultat d'un nombre indéfini de traductions ; mais également une superposition inachevée et impossible puisqu'il faudrait lire simultanément tous les textes pour apprécier toute la saveur du processus : en un mot, un palimpseste. Le texte idéal, une fois de plus, est condamné à rester virtuel. Ici De Quincey diffère à nouveau des autres ironistes « romantiques ». D'après Lilian Furst, le lecteur est « au mieux, spectateur (...) au pire, voyeur » de l'ironie²²⁴. Cependant, l'ironie « romantique », qui réintroduit la matérialité de l'écriture, prétend à la fiction d'une simultanéité entre le temps d'écriture et le temps de lecture, comme si l'essai était une conversation ; De Quincey en profite pour réclamer (comme dans l'ironie rhétorique) la collaboration du lecteur, qui se trouve être, dans *Walladmor*, un co-auteur :

²²⁴ « the reader, even when he is specifically addressed, is no more than an audience of the creative spectacle at best, and at worst merely an eavesdropper ». FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony in European Narratives, 1760-1857*, op. cit..

Look below, reader, into the footnote, which will explain it. Whilst you are studying *that*, I'll be moving on slowly overhead; and, when you come up from that mine into the upper air, you'll easily overtake me. (XVII « Sir William Hamilton and his Reforms » 158)

Le fait que l'ironie « romantique » chez De Quincey ait parfois semblé irresponsable plutôt que créative est peut-être dû en partie à l'emploi décalé, hors-fiction, qu'il en fait. Dans « The English Mail-Coach » ou les *Confessions*, De Quincey emploie régulièrement les lieux communs du sublime (astronomie, océan, montagne) se mêlent aux circonstances les plus triviales du quotidien. Les paroles d'une berceuse (« See-saw, like Margery Daw, that sold her bed and lay on straw») côtoient les images du sublime :

year after year, out and in, of manoeuvres the most intricate, dances the most elaborate, receding or approaching, round my grand central sun of opium. Sometimes I ran perilously close to my perihelion; sometimes I became frightened, and wheeled off into a vast cometary aphelion, where for six months 'opium' was a word unknown. (II C2 244)

Comme le remarque Bryan Tyson : « Here, De Quincey creates a sublime moment almost, as it were, for the very purpose of destroying it by marrying it to its infantile analogue ». Tyson l'interprète comme une façon de fuir ses responsabilités dans une régression infantile : « the evasion of narrative and historical responsibility is itself the possible ground for a new [infantile and disruptive] narrative »²²⁵. Mais en utilisant l'ironie, De Quincey se met doublement en danger ; d'une part, il risque de détacher le lecteur de son récit à des moments critiques ; d'autre part, il met en jeu sa crédibilité, surtout dans un écrit où il s'engage à écrire de bonne foi, avec naïveté même, pour un rendu authentique.

De tels moments attirent notre attention sur une ironie généralisée, dans un monde où l'impossible récit épique cède la place à l'épopée burlesque. Mais cet anti-sublime inspire encore l'écrivain visionnaire. Dans « The English Mail-Coach », le Cyclope est un vieux cocher endormi, et De Quincey doit s'y prendre à deux fois pour imiter faiblement le cri d'Achille ; mais ce réel décevant inspire « The Dream-Fugue », placé sous l'inspiration de Milton : le récit épique renaît en rêve, et du coup, sous la plume de De Quincey. Il en va de même pour la biographie de Kate : même décalée de deux siècles en arrière, l'épopée reste improbable (à lui seul

²²⁵ TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism ». *Op. cit.*, 190-191.

l'assemblage baroque du titre en témoigne : « Nautico-Military Nun »), et le héros est une héroïne. Pourtant, revendiquant cette fois le patronage de Coleridge et du Vieux Marin, le mini-feuilleton picaresque renoue avec le sublime lors de la traversée des Andes.

Comme nous l'avons déjà observé dans le cadre de l'ironie rhétorique, l'ironie « romantique » ou instable, ou simplement moderne, renvoie toujours De Quincey à lui-même : soit par une réflexion sur son identité, soit par une réflexion sur sa création et sur ce que signifie pour lui être un auteur. On peut supposer que le choix d'une telle ironie indique que, malgré ses réticences et son besoin de certitudes, De Quincey finit par accepter la modernité émergente, et y trouve une place en cessant simplement de se demander où elle est : « De Quincey does not laugh to keep from crying ; he laughs instead to imply that this is a world in which laughing is as appropriate as crying »²²⁶. Comme dans le cas des opinions « insensées » de Coleridge sur Ball et Bell, entre rire et pleurer (« the groaning or the laughter »), le rire l'emporte. Quant au support du magazine périodique, il est parfaitement adapté à cette créativité moderne, dont il est lui-même une manifestation, et embrasse comme l'ironie « romantique » le potentiel créatif d'une incertitude généralisée :

Rather than retreating from a multiplicity which threatened the individual's capacity to create secure categorical divisions, these magazines revelled in the uncertainty, producing a series of oscillations between part and whole, high and low, the individual and the crowds, the commercial and the aesthetic.²²⁷

Both [Lamb and De Quincey] are highly self-conscious about the formal hybridity of the late Romantic magazine essay: most significantly, its intertextuality and its ability to mediate between the quotidian and the visionary.²²⁸

Le magazine est donc le medium le plus approprié pour De Quincey : c'est bien parce que ce cadre lui convenait qu'il n'en est quasiment jamais sorti. C'est sa participation à ce que Stewart appelle « l'âge du magazine », avec son côté expérimental²²⁹, qui l'a consacré (coup d'essai, coup de maître) comme auteur. Si à trois reprises il donne l'impression de « recycler » ses articles, il est finalement dans

²²⁶ JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies », *op. cit.*, 204.

²²⁷ HIGGINS, David. « Imagining the Exotic: De Quincey and Lamb in the *London Magazine* ». *Romanticism* 17 (2011): 10-11.

²²⁸ *Ibid.*, 297.

²²⁹ « As Parker remarks, 'the experiment, by mid-1825, was completed'. (...) the unstable status that they enjoyed in the decade from 1815 to 1825, which has some claim to be called the age of magazines ». STEWART, David. *Romantic Magazines and Metropolitan Literary Culture*, *op. cit.*, 207-208.

la logique du feuilleton, publié par épisodes puis rassemblé en un ouvrage si le succès est au rendez-vous. Le succès des *Confessions* donne ainsi lieu à une publication séparée en 1822 ; « The Logic of Political Economy » (1844) rassemble trois précédents articles ; enfin, *Autobiographical Sketches* (1853-54) est en grande partie une compilation des articles autobiographiques. Le fait qu'aujourd'hui encore on interprète son écriture périodique comme une preuve d'impuissance, le résultat conjugué de sa procrastination et de l'opium, démontre la force de conviction tant du discours romantique (l'écriture *magazinière* de Coleridge²³⁰) que du discours nostalgique quinceyen.

²³⁰ *infra* [note] 137.

Conclusion

Le succès incontestable de De Quincey n'a rien eu de posthume, comme le décrit H. A. Eaton dans sa biographie : « the now famous writer was called upon by distinguished people, and by many less notable worshippers »¹. En 1871, Leslie Stephen déclarait inutile d'illustrer son article par des citations : « De Quincey is too well-known to justify quotation »². Sa modernité est indéniable : il est apparu tour à tour précurseur de la psychanalyse (notamment l'inconscient et le travail du rêve), du poème en prose, de l'effacement des repères spatio-temporels dans le roman moderne, de la déstructuration de l'identité et de l'œuvre, de l'art pour l'art et des Décadents, ou encore des écrivains de l'absurde. Plus inattendu, Daniel S. Roberts mentionne la sociologie, avec Georg Simmel³. Parmi les auteurs que De Quincey a influencés, Robert Morrison cite Allan Poe, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle, George Orwell, Peter Ackroyd, and William Burroughs⁴. Son influence s'étend par-delà les frontières de son pays, en France⁵ notamment : Alfred de Musset, Théophile Gautier, Charles Baudelaire ou Balzac, dont plusieurs ont traduit les *Confessions*. Randolph Hughes affirme même que « pour la littérature française, beaucoup plus que la littérature anglaise, Thomas De Quincey a été un de ces "esprits providentiels" »⁶. Au-delà de son époque, et bien au-delà des frontières anglaises, l'Argentin Jorge Luis Borges a revendiqué une influence décisive : « I wonder if I could have existed without De Quincey (...) I seem to have done little less than imitate him or reread him in my own South American way ». Il donne à l'auteur mineur sa revanche :

English literature has its own superstitions: Coleridge, Keats, Shelley. The only thing that is worth anything in Coleridge's work is one or two poems, and some isolated lines; but the fourteen volumes⁷ by De Quincey are beautiful. The best dreams in literature are De Quincey's.⁸

¹ EATON, Horace Ainsworth. *Thomas De Quincey: a Biography*. London: Oxford University Press, 1936, 439.

² STEPHEN, Leslie. « De Quincey », *op. cit.*, 315.

³ ROBERTS, Daniel Sanjiv. « The Janus-Face of Romantic Modernity: Thomas De Quincey's Metropolitan Imagination », *op. cit.*, 300.

⁴ MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*, *op. cit.*, 397-98.

⁵ Ce fait ne manque pas de susciter, chez le critique averti, un sourire ironique, car l'opinion de De Quincey sur la littérature française, et sur la France en général, n'est pas très flatteuse. Il nie par ailleurs tout lien de parenté avec la branche française des Quincey, détestant l'idée qu'on remette en cause ses origines anglaises censées remonter à « la Conquête ».

⁶ Cité par John E. Jordan : Introduction. *Confessions of an English opium-Eater*. London: Dent, 1960, VII.

⁷ L'édition Masson.

⁸ LEDESMA, Jerónimo. « De Quincey's Image in Borges's Literature », *op. cit.*, 116. Précisons que selon Ledesma, Borges a découvert De Quincey à l'adolescence ; qu'il le mentionne pour la première fois en 1925 ; et qu'il le cite très souvent, alors qu'il l'analyse peu ; qu'il semble s'identifier à lui ; et la tentation est grande de comparer De Quincey à un nouveau Wordsworth.

Enfin, Borges décrit bien sûr De Quincey comme « un maître de l'ironie ». On peut se demander s'il n'y a pas dans cette appréciation une spécificité culturelle. Les hispanophones ont valorisé la créativité de De Quincey assez tôt :

In the Spanish-speaking world, by the time Borges first read De Quincey (c. 1917), the Opium-Eater was an author associated with the aesthetic lineaments of Modernism (...) an exquisite aberration, a pathological genius.⁹

Pourtant De Quincey reste à nos yeux un éternel auteur mineur, sans doute en partie parce que lui-même le répète régulièrement. Persistant à juger sa vie à travers le prisme de son fantasme adolescent de devenir tout à la fois un grand poète et un grand philosophe, De Quincey met en avant sa vocation contrariée, et nous demande de constater l'ironie tragique de sa vie comme de son œuvre, comparées à celles de Wordsworth, dont il semble être le négatif, et de Coleridge, dont il est le double dans l'échec ; et ne revendique le statut d'art, donc une véritable forme de créativité, que pour ses écrits autobiographiques, tournés vers le passé et les traumatismes qu'il renferme. En un sens, un de ces traumatismes a été la découverte des *Lyrical Ballads* : pour lui, ces poèmes constituent un chef d'œuvre indépassable.

L'ironie, polymorphe et éminemment instable, est le médiateur idéal entre ces deux extrêmes, minorité et modernité ; il en est de même pour les autres innombrables contradictions du Mangeur d'opium anglais. De Quincey refuse de choisir : il exploite toutes les stratégies à la fois. L'ironie rhétorique vise le rire, l'ironie tragique les larmes, et l'ironie instable suspend les deux dans un moment de vision, comme le sublime transcende le bien et le mal. L'ironie rhétorique permet à De Quincey de se montrer combatif, fier et indépendant, comme il sied à un Anglais : « Surely, Grinfield, we are Englishmen : great and awful is our high prerogative (...) and our motto is – th'unconquerable mind and Freedom's holy flame » (I « Diary » 14). L'ironie tragique, en revanche, dévoile un auteur en crise, qui redoute de se perdre dans la modernité. Une forme d'ironie déstabilise l'autre : la stratégie d'auto-valorisation est remise en cause par la mise en scène pathétique, l'auteur renie sa stratégie conquérante pour mettre en avant son destin écrasant. Dans un cas comme dans l'autre, l'ironie manifeste le besoin permanent de reprendre le contrôle : sur soi, sur les jugements des autres, sur les hasards de la vie, et sur son propre imaginaire.

⁹ *Ibid.*, 115.

L'ironie est un symptôme : elle témoigne de la difficulté que De Quincey éprouve à articuler individualité et collectif : il met en scène sa solitude, ou se fond dans l'anonymat. Une forme d'ironie relie De Quincey à ses compatriotes : l'ironie est l'art de la sociabilité, la force de l'essayiste qui sait emporter l'adhésion du lecteur ; la rédemption du paria qui devient un auteur reconnu ; la revanche d'un individu sur ses adversaires et sur son destin. Mais alors, une autre forme d'ironie renvoie De Quincey à un intense sentiment de solitude : une expérience existentielle typiquement moderne, dans la prison de sa propre conscience, qui aboutit à la disparition du « je », ou peut-être sa sublimation, au sens chimique du terme : De Quincey se libère de son corps matériel en fuguant, en quelque sorte de sa propre autobiographie, en investissant l'espace ironique de l'œuvre, et finalement en passant (nous en sommes témoins) à la postérité.

Par ailleurs, l'ironie est aussi un remède, littéralement (thérapeutique, elle a des vertus apaisantes et compensatoires), et bien plus encore, métaphoriquement. Dans un monde où il est de plus en plus difficile de savoir avec certitude qui l'on est et où se trouve sa place, elle permet à De Quincey de négocier sa légitimité et son statut de critique et d'auteur : avec le lecteur, avec lui-même, et avec les autres auteurs ; entre affirmation de soi et communauté ; entre romantisme et victorianisme, entre minorité et modernité.

De Quincey assiste à la fin de l'époque romantique, et dans toute son œuvre il s'efforce de la prolonger sans en faire un stéréotype ou une caricature, et sans la trahir. Mais il en est également victime. Aux yeux des auteurs romantiques, l'imagination est menacée d'être reléguée au domaine de l'esthétique par le règne de l'utilitaire, ou d'être dévitalisée par son impuissance à atteindre l'idéal (soit une réalité indépendante de l'esprit humain) ; mais pour De Quincey, l'imagination romantique semble être elle-même la plus grande menace : par son fonctionnement organique et sa vitalité, elle menace d'engloutir l'esprit de l'auteur dans le foisonnement exubérant d'une création autonome. A ses yeux sa plus grande œuvre passe par le rêve : elle est grandiose et cauchemardesque. La virtualisation simultanée de l'auteur et de l'œuvre contribue à cette impression d'une créativité autodestructrice : l'impossibilité pour De Quincey de concrétiser cette vocation qui le dévore, comme d'y renoncer¹⁰,

¹⁰ Il fait pourtant dans une lettre une déclaration qui équivaut à un renoncement à l'œuvre : il rêve de mettre derrière lui ses difficultés financières pour retourner dans l'anonymat.

et la destruction de l'auteur par son œuvre qu'il reste seul à connaître. De Quincey est à la fois un romantique tragique et un romantique ironique, et au fond il se pourrait que ce soit la même chose.

De Quincey présente une vision de l'auteur proche de celle de Samuel Becket : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle » ; c'est-à-dire la mort de l'auteur, où Michel Foucault voit « un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine », et « l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître »¹¹.

Cette créativité en crise, qui ressemble à une paralysie (l'épuisement de sa volonté et de sa créativité, sous le double poids de l'opium et de sa procrastination coupable), qui se met en scène comme autodestruction, et qui exprime peut-être surtout le refus de sa propre modernité, est profondément liée à sa vocation à être le nouveau Wordsworth, car si l'on en croit Blanchot, la vocation a quelque chose d'essentiellement « pervers » :

L'idée d'une vocation (d'une fidélité) est la plus perverse qui puisse troubler un artiste. Même et surtout en dehors de toute conviction idéaliste (où cette idée s'apprivoise plus facilement), nous la sentons près de chaque écrivain comme son ombre qui le précède et qu'il fuit, qu'il poursuit, déserteur de lui-même, s'imitant lui-même ou pis, imitant l'idée inimitable de l'Artiste ou de l'Homme qu'il veut spectaculairement donner.¹²

Dans le cas de De Quincey, sa fidélité à Wordsworth est d'autant plus « perverse » que la concrétisation de la vocation ne semble plus possible, car le Romantisme ne peut plus se vivre que sur un mode indirect : en tant qu'expérience littéraire. Quant à son autobiographie, elle ne peut qu'attester de l'écart croissant entre la vie qu'il souhaiterait avoir et son vécu. Dans ses *Confessions*, De Quincey devient une entité culturelle plus qu'une personne réelle, comme le remarque Tyson : « De Quincey's response to experience is filtered through his reading of Wordsworth (...) making his life in effect a working-out of the poet's influence »¹³. Dans son œuvre, De Quincey devient un Romantique au second degré : un être qui n'existe plus que dans un rêve nostalgique et dans le commentaire sur sa propre vie. De cette façon, De Quincey met en œuvre la résolution problématique d'une identité problématique : il n'est plus une personne, il est un auteur. Michel Beaujour y voit

¹¹ FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Op. cit.*, 77-78.

¹² BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, *op. cit.*, 142.

¹³ TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire », *op. cit.*, 75.

une tendance typique de tout autoportraitiste, par opposition à l'autobiographe et au mémorialiste :

L'autoportraitiste, en revanche, n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord, et seulement, écrivain (...) Ce sont, au sens fort, et sans nuance péjorative, des hommes de lettres. Et leurs autoportraits, des textes qui se tiennent par eux-mêmes, plutôt que la mimesis d'action passées.¹⁴

Cette médiation de la vie et du moi par le texte exemplaire (celui de Wordsworth, mais en fin de compte le sien également) est présentée par Alina Clej comme la manifestation par excellence de la conscience moderne. L'impossibilité d'une communion avec Dieu ou la nature entraîne la nécessité d'une médiation généralisée : « the meaning I give to "modernity" and the "modern self" refers precisely to this vicarious or deferred way of experiencing oneself and the world ». Elle présente De Quincey comme « un simulateur », ou un illusionniste, qui met en œuvre une « économie du simulacre » pour générer son identité et son Romantisme (« the rhetorical simulation of the Romantic voice »), afin d'être capable de produire une œuvre :

The result is a Gothic version of the Romantic self, a distorted imitation that is never fully parodic because De Quincey embodies and performs it as a substantial reality while betraying its derivative, simulacral nature through the tell-tale signs of the anxiety of influence that pervades his works.¹⁵

De Quincey est un ironiste réticent parce que son ironie n'est plus seulement une figure rhétorique, mais reflète, comme le dit D. C. Muecke, le développement de la conscience moderne comme « conscience de soi » omniprésente : « the growth of self-awareness (...) the awareness of self as 'a permanent subject of successive and varying states of consciousness' (...) the mind's turning in upon itself »¹⁶. Philosophiquement, peu à peu la conscience de soi devient à la fois la condition de toute connaissance, la seule connaissance possible, et absolument inconnaissable, comme le raconte William Barrett dans *The Death of the Soul*.

Chez De Quincey, l'omniprésence du regard sur soi rend impossible d'oublier qu'il mène une existence par procuration, et que ses écrits les plus authentiques sont encore une construction : un art, au sens d'artifice. Ses écrits en viennent donc inévitablement à mettre en œuvre le mélange d'artifice et de sincérité typique de

¹⁴ BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*, op. cit., 348.

¹⁵ CLEJ, Alina. *Genealogy of the Modern Self*, op. cit., 263, xvi, 226, 212, 255.

¹⁶ MUECKE, D.C. *The Compass of Irony*, op. cit., 189.

l'ironie « romantique » : une ombre récurrente d'auto-parodie, qui n'est pas incompatible avec l'expression romantique de soi. De Quincey réussit à trouver une cohérence, dans la récurrence de ses multiples contradictions, autour de la *persona* sincère du Mangeur d'opium. Il se rêve auteur et romantique, et ce faisant le devient en effet.

La modernité de De Quincey consiste en grande partie en une exploration de ses propres limites, par le biais de l'ironie. Qu'elle soit rhétorique, tragique ou « romantique », l'ironie témoigne de la présence d'un regard sur soi omniprésent et toujours ambigu. Les tensions qui parcourent l'œuvre de De Quincey ne sauraient en occulter la créativité, ni la persistance d'une gaieté susceptible de s'imposer dans n'importe quel article, sur n'importe quel sujet. La crise nourrit la création : De Quincey n'est peut-être jamais aussi provocateur, amusant, original, en un mot créatif, que dans la fragilité, l'instabilité, le tremblement, et le frôlement (« graze » XX « Postscript » 38).

Bibliographie

Sources primaires

1. De Quincey

Collected writings of Thomas De Quincey. Ed. David Masson. London: A. & C. Black, 1897-99, 14 vols.

« De Quincey and His Publishers: the Letters of Thomas De Quincey to his Publishers, and Other Letters, 1819-32 ». Ed. Barry Symonds. Unpublished Ph.D. thesis, University of Edinburgh, 1994, 491 p. Appendix: « The Stranger's Grave: Laying a De Quinceyan Ghost » 469-471. Également publié dans *Charles Lamb Bulletin* 83 (1993): 105-7.

De Quincey at Work: As Seen in One hundred and Thirty New and Newly Edited Letters. Ed. W.H. Bonner. Buffalo: Folcroft Library Editions, 1973, 111 p.

De Quincey's Works. Author's Edition. Edinburgh: A. & C. Black, 1862-1871, 16 vols.

De Quincey's Works. Ed. James Hogg. London: J. Hogg & sons, 1853-1860, 14 vols.

Thomas De Quincey: His Life and Writings; with Unpublished Correspondence [1877]. Ed. H.A. Page (A.H. Japp). London: John Hogg, new edition 1890, 2 vols.

Works of Thomas De Quincey. Ed. Grevel Lindop. Manchester: Pickering & Chatto, 2000, 21 vols.

Writings of Thomas De Quincey. Ed. Ticknor & Fields. Boston: Ticknor & Fields, 1851-59, 22 vols.

2. Autres auteurs

ARTAUD, Antonin. « A Peter Watson ». *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1974, volume 12 : 230-239.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into our Ideas of the Beautiful and the Sublime*. New York: Oxford University Press, 1990, 173 p.

BYRON, George Gordon. *Don Juan*. London: Penguin Books, 1986, 758 p.

Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, vol 1 (1785-1800). Ed. Leslie Griggs. Oxford : Clarendon Press, 1956, 372 p.

Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Ed. JCC Mays. Princeton University Press, 2001. Tome 7 *Biographia Literaria* (2 vols), tome 16 *Poetical works* (3 vols).

Early Letters of William and Dorothy Wordsworth (1787-1805). Ed. Selincourt. 2^e ed. révisée par Chester L. Shover. Oxford: Clarendon Press, 1967, 729 p.

- HAZLITT, William. « On the Living Poets ». *Lectures on the English Poets* [1818], 3rd ed. London: John Templeman, 276-324. *Google books*. Web. 29 juin 2013.
- . « On Wit and Humour ». *Lectures on the English Comic Writers* [1818]. New York: Wiley & Putnam, 1845, 1-31. *Internet Archive*. Web. 15 juillet 2014.
- Letters of Dorothy Wordsworth*. Ed. Alan J. Hill. Oxford: Oxford University Press, 1981, 200 p.
- Letters of William Blake*. Ed. Archibald G. B. Russel. London: Methuen, 1906, 237 p.
- Poetical Works of William Wordsworth*. Ed. Ernest Selincourt, Helen Darbishire. Oxford: Clarendon Press, 1972, 5 vols.
- Prose Works of William Wordsworth*. Ed. W.J.B. Owen. Oxford: Clarendon Press, 1974, 3 vols.
- Selected Letters of John Keats*. Ed. Lionel Trilling. New York: Farrar Straus and Young, Inc., 1951, 282 p.
- SCHLEGEL, A.W. *Cours de littérature dramatique*. Paris : Cherbulliez, 1836, 400 p. *Google Books*. Web. 24/08/2014.
- WORDSWORTH, William. « Preface to *Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems* ». *Poems, vol. I*. Ed. John O. Hayden. London : Penguin Books, 1977, Appendix A : 867-896.

Bibliographie critique sur De Quincey

Ouvrages bibliographiques

- DENDURENT, H.O. *Thomas De Quincey: A Reference Guide*. Boston: G.K. Hall, 1978, 166 p.
- GREEN, Albert J. *Thomas De Quincey: A Bibliography Based upon the De Quincey Collection in the Moss Side Library* [1908]. Manchester: Burt Franklin, 1968, 110p.
- HOUTCHENS, Carolyn Washburn, HUSTON, Lawrence (eds.). *The English Romantic Poets and Essayists: a Review of Research and Criticism*. London: University of London Press, 1966, 395 p.
- MORRISON, Robert. A bibliography of Thomas De Quincey. *Thomas De Quincey* : site de Carole et Robert Morrison. Last update 1 Sept 2014. Web. Accès le 13 septembre 2014. <http://www.queensu.ca/english/tdq/biblio.html>

O'NEILL, Michael (ed.). *Literature of the Romantic Period: a Bibliographical Guide*. Oxford: Clarendon Press, 1998, 410 p.

Ouvrages critiques sur De Quincey

ABRAMS, M.H. (ed.). *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1960, 384 p.

---. *The Milk of Paradise: The Effects of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. New York: Octagon Books, 1971, 136 p.

ADAMS, Robert Martin. *Nil. Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century*. Oxford, London, New York: Oxford University Press, 1966, 249 p.

ALLEN, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1969, 255 p.

AMBROISE, Claude. « Fine arts Contrasted in De Quincey's Works ». *Mémoire de DES*. Université de Nancy 2, 1956, 89 p.

ANDERSON, Paul V. « Faithful Infidelity: De Quincey's Implicit Publication of Kant's Thought in England ». Diss. Northwestern University, 2006, 215 p. *Proquest: UMI*. Web. 13 juillet 2012.

ANTON, Peter. *England's Essayists: Addison, Bacon, De Quincey, Lamb*. London: Warne, [188 ?], 252 p.

ASTELL, Ann W. *Joan of Arc and Sacrificial Authorship*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003, 283 p.

BARRELL, John. *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*. New Heaven& London: Yale University Press, 1991, 235 p.

BAUDELAIRE, Charles (trad.). *Un Mangeur d'opium*. Ed. Michèle STAUBLE. Neuchâtel : Editions de La Baconnière, 1976, 507 p.

BAXTER, Edmund. *De Quincey's Art of Autobiography*. Savage (Maryland): Barnes and Noble Books, 1990, 218 p.

BEER, John (ed.). *Questioning Romanticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995, 319 p.

---. *Romantic Consciousness: Blake to Mary Shelley*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, 209 p.

BERRIDGE, Virginia, EDWARDS, Griffith. *Opium and the People: Opiate Use in Nineteenth Century England*. London: A. Lane, 1981, 369 p.

- BIGELOW, Gordon. *Fiction, Famine, and the Rise of Economics in Victorian Britain and Ireland*. Cambridge: University Press, 2003, 229 p.
- BLACK, Joel D. *The Aesthetics of Murder: a Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991, 278 p.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973, 155 p.
- BRIDGWATER, Patrick. *De Quincey's Gothic Masquerade*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2004, 183 p.
- BROWN, Marshall (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 5: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 493 p.
- BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical Acts: the Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1976, 184 p.
- BURKE, Thomas (comp.). *The Ecstasies of Thomas De Quincey*. London: George Harrap, 1928, 319 p.
- BURT, ES. *Regard for the Other: Autothanatography in Rousseau, De Quincey, Baudelaire, and Wilde*. New York: Fordham University Press, 2009, 268 p.
- BURWICK, Frederick. *Mimesis and Its Romantic Reflections*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001, 203 p.
- . « The Rhetoric and Aesthetics of Thomas De Quincey ». Unpublished Doctorate Diss, University of Wisconsin, 1965, 726 p.
- . *Thomas De Quincey: Knowledge and Power*. New York: Palgrave, 2001, 192 p.
- BURY, Laurent (ed.). *Confessions of an English Opium-Eater: Thomas De Quincey*. Paris : Ellipse, 2003, 206 p.
- BUSHMAN, Donald E. « Thomas De Quincey on Rhetoric, Conversation, and the Literature of Power ». Ph.D. Diss., University of Tennessee, 1991, 175 p.
- BYRNS, Richard H. « An Analytical Study of the Prose Style of Thomas De Quincey ». Unpublished Diss. Edinburgh University, 1954, 548 p.
- CAFARELLI, Annette Wheeler. *Prose in the Age of Poets: Romanticism and Biographical Narrative from Johnson to De Quincey*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, 301 p.
- CAIN, Williams (ed.). *Philosophical Approaches to Literature: New Essays on 19th Century and 20th Century*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1984, 257 p.
- CAMLOT, Jason. *Style and the Nineteenth-Century British Critic: Sincere Mannerisms*. Aldershot: Ashgate, 2008, 194 p.

- CASEBY, Richard. *The Opium-Eating Editor: Thomas De Quincey and the Westmoreland Gazette*. Kendal, Cumbria: Westmorland Gazette, 1985, 192 p.
- CHRIST, Ronald. *The Narrow Act. Borges' Art of Illusion*. New York: NY University Press, 1969, 244 p.
- CLAPTON, G. T. *Baudelaire et De Quincey*. Paris : Les Belles Lettres, 1931, 121 p.
- CLARKE, David Fisher. « The Function of the Sublime in the Writing of Thomas De Quincey ». Ph.D. Diss., McMaster University, Hamilton, Ontario, 1974, 236 p. *Open Access Dissertations and Theses*. Paper 891. Web. 12 avril 2014. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/891>
- CLEJ, Alina. « Fables of Transgression: Confession as Anti-Confession in the Works of De Quincey, Baudelaire, and Nabokov ». Ph.D. Diss. University of California, Berkeley, 1986, 223 p.
- . *A genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*. Stanford: Stanford University Press, 1995, 348 p.
- CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER DE THOMAS DE QUINCEY. Colloque. 14-15 janvier 2005, CERAN-Lyon2 (Centre du Romantisme Anglais). Lyon : ENS-LSH, 2005. Web. 30 juin 2013, http://conferences.univ-lyon2.fr/index.php/opium/conf_opium/schedConf/presentations
- COOPER, Lane. « *The Prose Poetry of Thomas De Quincey* ». Inaugural Ph.D. Diss. University of Leipzig, 1902. Folcroft: The Folcroft Press, 1902, 90 p.
- DAVIES, Hugh Sykes. *Thomas De Quincey*. London: Green, 1972, 38 p.
- DAYRE, Eric. *L'absolu comparé : essai sur une séquence moderne : Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*. Paris : Hermann, 2009, 256 p.
- . *Une histoire dissemblable. Le tournant poétique du romantisme anglais, 1797-1834*. Paris : Éditions Hermann, 2010, 603 p.
- . *Les proses du temps : De Quincey et la philosophie kantienne*. Paris : Honoré Champion, 2000, 453 p. Reprend et développe : « L'instance kantienne dans la révolution théorique et fictive de Thomas De Quincey », thèse de doctorat : Etudes anglaises, Paris III 1994.
- DE LUCA, V.A. « A Study of Thomas De Quincey's Imaginative Writings ». Ph. D. Dissertation, Ann Arbor, 1967, 271 p.
- . *Thomas De Quincey: The Prose of Vision*. Toronto: University of Toronto Press, 1982, 167 p.

- DEVLIN, D.D. *De Quincey, Wordsworth and the Art of Prose*. New York: St Martin's Press, 1983, 132 p.
- DUHIG, Susan Caroline. *Romantic Pleasure, Gothic Pain, and Enlightenment Subjectivity*. Ph. D. Diss. Cornell U, 1994, 404 p.
- DUNN, Von William A. « Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy ». Inaugural Dissertation. Strasbourg: Druck von J. H. E. Heitz, 1900, 137 p.
- DUPERRAY, Max. *Confessions of an English Opium-Eater*. Paris : A. Colin (CNED), 2003, 150 p.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. *L'autobiographie de Thomas De Quincey : une anatomie de la douleur*. Paris : Houdiard, 2010, 381p.
- EATON, Horace Ainsworth (ed.). *A Diary of Thomas De Quincey, 1803*. London: Noel Douglas, 1927, 252 p.
- . *Thomas De Quincey: a Biography*. London: Oxford University Press, 1936, 542 p.
- EGAN, Susanna. *Burdens of Proof: Faith, Doubt and Identity in Autobiography*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011, 210 p.
- . *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill: University of California Press, 1984, 240 p.
- ELTON, Oliver. *Survey of English Literature, 1780-1880*. New York: Macmillan, 1920. *Internet Archive*. Web. 14 juillet 2014. vol. II., 313.
- ELWIN, Malcolm. *De Quincey*. London: Duckworth, 1935, 144 p.
- ENSCOE, Gerald, GLECKNER, Robert F. (eds.). *Romanticism: Points of View*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1970, 346 p.
- ESSIG, Erhardt Herbert. « Thomas De Quincey and Robert Pearse Gillies as Champions of German Literature and Thought ». Unpublished Ph. D. Dissertation, Northwestern University, 1951, 852 p.
- FENGA, Valentina. « Le double-fond de l'âme : étude autour de T. De Quincey, E.T.A. Hoffmann, G. Maupassant ». Séminaire d'Histoire Littéraire : l'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne. 21 p. *Università di Bologna*. Web. 21 août 2014. <http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Fenga/HistoireLitteraire%20Fenga.pdf>
- . « Traduction et fortune d'un texte : le cas de « Confessions of an English Opium Eater » de De Quincey en France et en Italie ». Séminaire de Traductologie.

Università di Bologna. Web. 06 août 2012. <http://ebookbrowse.com/traductologie-fenga-pdf-d38816940>

- FIELDS, James T. *Yesterday with Authors*. New York: AMS Press, 1970. 419 p.
- FINDLAY, John R. *Personal Recollections of Thomas De Quincey*. Edinburgh: A. & C. Black, 1886, 74 p.
- FOWLER. *De Quincey as Literary Critic*. Folcroft: Folcroft press, 1969. 18p.
- FULFORD, Tim. *Romanticism and Masculinity: Gender, Politics and Poetics in the Writings of Burke, Coleridge, Cobbett, Wordsworth, De Quincey and Hazlitt*. London: Macmillan, 1999, 250 p.
- GALLET, René. *Romantisme et postromantisme : de Wordsworth à Pater*. Paris : L'Harmattan, 2004, 223 p.
- (Ed.). *Le sujet romantique et le monde : la voie anglaise*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2009, 276 p.
- GOLDMAN, Albert. *The Mine and the Mint: Sources for the Writings of Thomas De Quincey*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, 206 p.
- GOSTA, Tamara. « Persistent Pasts: Historical Palimpsests in Nineteenth-Century British Prose ». Diss. 2010. Paper 55. *English Dissertations*. Web. 23 juillet 2012. http://digitalarchive.gsu.edu/english_diss/55_07/08/2012.
- GOULD, George M. *Biographic Clinics: The Origin of the Ill-Health of De Quincey, Carlyle, Darwin, Huxley and Bowring*. London: Rebman, 1903, 384 p.
- GUERRIER, Paul. *Etude médico-psychologique sur Thomas De Quincey*. Lyon: A. Rey, 1907, 103 p.
- HAYTER, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*. London: Faber & Faber, 1969, 388 p.
- HEAD, Stefanie. « Relative Speeds: Wordsworth, De Quincey and the Poetics of Pace ». Ph. D. Diss. University of Rhode Island, 2011, 238 p.
- HEINZELMANN, Kurt. *The Economics of the Imagination*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980, 326 p.
- HENDERSON, Jessica Rae. « Opium Use in Victorian England: the Works of Gaskell, Eliot, and Dickens ». Masters Diss., Boise State University, 2009, 105 p. Web. *Boise State University Theses and Dissertations*. Paper 39. <http://scholarworks.boisestate.edu/td/39>
- HITCHCOCK, Ripley. *Thomas De Quincey: a Study*. New York: D Appleton, 1899, 16p.

- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence (Eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 322 p.
- HOGG, James (ed.). *De Quincey and His Friends: Personal Recollections, Souvenirs and Anecdotes of Thomas De Quincey, his Friends and Associates*. London: Sampson Low & Co, Marston, 1895, 372 p.
- JANZOW, F. S. « De Quincey Enters Journalism: his Contributions to the Westmorland Gazette, 1818-19 ». Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 1968, 463 p.
- JECHOVA, Hana, MOURET François, VOISINE Jacques. *Poésie en prose, des Lumières au romantisme (1760-1820)*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, 191 p.
- JINA, Petr. « The Influence of the Writings of Thomas De Quincey and the Context of Jack the Ripper on Oscar Wilde's *Picture of Dorian Gray* ». Ph.D. Dissertation, University of Pardubice, 2006, 70 p. *Digital knihovna Univerzity Pardubice*. Web. 16 août 2012. <http://dspace.upce.cz/bitstream/10195/22305/1/D14989.pdf>
- JOHNSON, Robert Brimley. *Lyrics in Prose by De Quincey*. (No publication place): George Allen, 1897, 163 p.
- JORDAN, John E. *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship, with the Letters of Thomas De Quincey to the Wordsworth Family*. Berkeley: University of California Press, 1962, 391 p.
- . *Thomas De Quincey, Literary Critic: His Method and Achievement*. Berkeley: University of California Press, 1952, 301 p. Révisé dans *De Quincey As Critic*. London: Routledge and Kegan, 1973, 492 p.
- KOBAYASHI, Shozo. *Rhythm in the Prose of Thomas De Quincey*. Tokyo: Dianipon, 1956, 228 p.
- KRISHNAN, Sanjay. *Reading the Global: Troubling Perspectives on Britain's Empire in Asia*. New York: Columbia UP, 2007, 242 p.
- LEVIN, Susan M. *The Romantic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin*. Columbia, SC: Camden House, 1999, 147 p.
- LINDOP, Grevel. (ed, intro, notes). *Confessions of an English Opium-Eater* [1821]. By De Quincey. Oxford University Press: Oxford, 1998, vii-xxxiv.
- . *The Opium-Eater: a Life of Thomas De Quincey*. Oxford and Melbourne: Oxford University Press, 1985, 433 p.

- LOW, Sidney (ed). Introduction. *Masters of Literature: De Quincey*. London: Bell and sons, 1911, ix-lxiv.
- LYON, Judson S. *Thomas De Quincey*. New York: Twayne Publishers, 1969, 209p.
- MACHINAL, Hélène. « Conan Doyle, de Sherlock Holmes au Professeur Challenger ». Thèse. Presses Universitaires de Rennes, 2004, 368 p.
- MASSON, David. *De Quincey* [1881]. New York: Ams Press, 1968, 200 p.
- MCDONAGH, Josephine. *De Quincey's Disciplines*. Oxford: Clarendon Press, 1994, 209 p.
- MCFARLAND, Thomas. *Romantic Cruxes: The English Essayists and the Spirit of the Age*. Oxford: Clarendon Press, 1987, 128 p.
- METCALF, John Calvin. *De Quincey: a Portrait* [1940]. Cambridge (Mass.): Harvard University press, 1963, 210 p.
- MILLER, J. Hillis. *The Disappearance of God: Five Nineteenth-century Writers* [1963]. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1979, 367 p.
- MILNER, Max. *L'imaginaire des drogues, de Thomas De Quincey à Henri Michaux*. Paris : Gallimard, 2000, 457 p.
- MOREUX, Françoise. *T. De Quincey : la vie, l'homme, l'œuvre*. Paris : PUF, 1964, 624 p.
- MORRISON, Robert. *The English Opium-Eater: a Biography of Thomas De Quincey*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2009, 462 p.
- MORRISON, Robert, ROBERTS, Daniel Sanjiv (éd.). *Thomas De Quincey: New Theoretical and Critical Directions*. New York: Routledge, 2008, 249 p.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre (Ed.). *Lecture d'une œuvre. Confessions of an English Opium-Eater, Thomas De Quincey*. Nantes : Temps, 2003, 159 p.
- NEWLYN, Lucy. *"Paradise Lost" and the Romantic Reader* [1993]. Oxford: Oxford University Press, 2001, 295 p.
- NORTH, Julian. *De Quincey Reviewed: Thomas De Quincey's Critical Reception, 1821-1994*. Columbia: Camden House, 1997, 179 p.
- . *The Domestication of Genius: Biography and the Romantic Poet*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 253 p.
- . « Thomas De Quincey and the Early History of Aestheticism and Decadence ». Unpublished Doctoral Diss., University of Oxford, 1990, 345 p.
- OSBORNE, Patrick W. « Thomas De Quincey's Retreat into the "Nilotic Mud": Orientalism as a Response to Social Strain ». Diss., Georgia State University,

- 2010, 78 p. Web. Paper 98. *Digital Archive @ GSU*. 15 août 2012.
http://digitalarchive.gsu.edu/english_theses/98
- PIPKIN, James (ed.). *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*. Heidelberg: Heidelberg Universität Verlag, 1985, 432 p.
- PLOTZ, John. *Romanticism and the Vocation of Childhood*. New York: Palgrave, 2001, 304 p.
- PLUMTREE, AS. « Freedom and the Labyrinth: An Existential Study of Thomas De Quincey ». Ph. D diss., University of Nottingham, 1977. *EThOS*. Web. 15 juin 2012.
- POKORNY, Adam John. « Thomas De Quincey and the Development of the Sublime ». Ph. D. Dissertation, University of Cambridge, 1992, n. Pag.
- POLLITT, Charles. *De Quincey's Editorship of the Westmorland Gazette: July 1818 to November 1819*. Kendal: Atkinson and Pollitt, 1890, 79 p.
- POREE, Marc. *Synthèse sur Confessions of an English Opium-Eater*. Nantes : Editions du Temps, 2003, 126 p.
- PORTER, Roger J. « The Double Self: Autobiography and Literary Form in Gibbon, De Quincey, Gosse and Edwin Muir ». Unpublished Diss., Yale, 1967, 580 p.
- PROCTOR, Sigmund. *T. De Quincey's Theory of Literature*. New York: Octagon Books, 1966, 313 p.
- RAJAN, Tilottama. *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*. Ithaca, New York, 1980, 281 p.
- REED, Arden (ed.). *Romanticism and Language*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, 327 p.
- ROBBINS, Ruth, WOLFREYS, Julian (eds.). *Victorian Gothic*. New York: Palgrave Macmillan, 2000, 282 p.
- ROBERTS, Daniel Sanjiv. *Revisionary Gleam: De Quincey, Coleridge, and the High Romantic Argument*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 311 p.
- ROMAN, Laura E. « De Quincey's Sighs from the Depths: Aspects of 'Suspiria de Profundis' ». Diss., University of Oxford, 2011.
- ROZENBERG, Paul. *Réflexions et directives pour l'étude de Thomas De Quincey : Confessions of an English Opium-Eater*. Paris : Lettres Modernes, 1967, 114 p.
- RUSSETT, Margaret. *De Quincey's Romanticism: Canonical Minority and the Forms of Transmission*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 295 p.

- . *Fictions and Fakes: Forging Romantic Authenticity, 1760-1845*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 266 p.
- RZEPKA, Charles. *Sacramental Commodities: Gift, Text, and the Sublime in De Quincey*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995, 340 p.
- SACHS, Jonathan. *Romantic Antiquity: Rome in the British Imagination, 1789-1832. Classical Presences*. Oxford: University Press, 2010, 304 p.
- SACKVILLE WEST, Edward. *A Flame in Sunlight: the Life and Work of Thomas De Quincey*. London: The Bodley Head, 1974, 362 p.
- SALT, Henry S. *De Quincey*. London: G. Bell & Sons, 1904, 122 p.
- SANDHAAST, Joseph A. « De Quincey's Revolt of the Tartars Seen in the Light of Chinese, French, German and English Source Material ». Unpublished Ph. D. Diss., Boston University, 1946, 264 p.
- SANTILLI, Nicola Jane. « The Problem of the Prose Poem in English Literature: Towards a Definition ». Ph.D. Diss., London King's College, 1998, 292 p. *EThOS*. Web. 15 juin 2012.
- SCHNEIDER, Elizabeth. *Coleridge, Opium and Kubla Khan*. Chicago: University of Chicago Press, 1953, 378 p.
- SCHNEIDER, Matthew. *Original Ambivalence: Autobiography and Violence in Thomas De Quincey*. New York: Peter Lang, 1995, 197 p.
- SCHNITZER, Adam W. « The Language of the Family: Culture and Translation in Wordsworth, De Quincey, Schleiermacher and Freud ». Ph. D. Diss. Cornell University, 2000, 338 p.
- SCHWARTZ, Mona. « A Study and Comparative Analysis of the Materials Which Constitute the Autobiography of Thomas De Quincey ». Ph.D. Diss., New York University, 1980, 1478 p.
- SLABY, Frédéric. « Les Ecritures et leurs réécritures protestantes et romantiques dans l'œuvre de Thomas De Quincey ». Thèse de Doctorat en Langue et Littérature Anglaise et Anglo-Saxonne, Caen, 2009, 519 p.
- SNYDER, Lance Robert (ed.). *Thomas De Quincey, Bicentenary Studies*. Norman, London: University of Oklahoma Press, 1985, 375 p.
- TAVE, Stuart M. *New Essays by De Quincey: his Contributions to the Edinburgh Saturday Post and Edinburgh Evening Post, 1827-1828*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966, 412 p.

- TOMKINSON, Neil. *The Christian Faith and Practice of Samuel Johnson, Thomas De Quincey and Thomas Love Peacock*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1992, 284 p.
- TOUSSAINT-THIRIET, Benjamine. *Confessions of an English Opium-Eater*. Paris : Bréal, 2003, 171 p.
- TREADWELL, James. *Autobiographical Writing and British Literature, 1783-1834*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005, 258 p.
- TYSON, Bryan Guy. « Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism ». Thèse de Doctorat en Philosophie, Yale University, 1979, 235 p.
- VELASCO, Sherry. *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*. Austin: University of Texas Press, 2001, 255 p.
- WALKER, Hugh. *The English Essay and Essayists*. London: Dent & sons, 1934, 343p.
- WHALE, John. *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography*. London & Sydney: Croom Helm, 1984, 245 p.
- WOLFE, Ralph H. « Priest and Prophet: Thomas De Quincey and William Wordsworth in Their Personal and Literary Relationships ». Unpublished Ph. D. Dissertation. Indiana University Press, 1960, 460 p.
- WOLFREYS, Julian. *Writing London: the Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*. Basingstoke: Palgrave, 2001, 249 p.
- WOODMAN, Ross. *Sanity, Madness, Transformation: The Psyche in Romanticism*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2005, 280 p.
- WOOF, Robert. *Thomas De Quincey: An English Opium-Eater, 1785-1859*. Grasmere: Trustees of Dove Cottage, 1985, 115 p. Catalogue to the exhibition at the Grasmere and Wordsworth museum, 24 June-31 October 1985.
- YOOK, Eun-Jun. « Romantic Sympathy: Sympathy and Self-Fashioning in Wordsworth, De Quincey, and Keats ». Diss., University of Iowa, 2003, 374 p.
- ZIEGENHAGEN, Timothy Eugene. « Reading the Book of Nature: Romantic Literature and Romantic Sciences from William Wordsworth to Thomas De Quincey ». University Diss., Southern Illinois University, 1999, 474 p.

Chapitres d'ouvrages

- A. E. (George William RUSSEL). « De Quincey and Poetical Prose ». *The Living Torch*. / Ed. Monk GIBBON. London: Macmillan, 1937, 300-302.

- ALLIBONE, S. A. « Thomas De Quincey ». *Critical Dictionary of English Literature*. London: 1854-71, vol. 1.
- BAHTI, Timothy. « Wordsworth's Rhetorical Theft ». *Romanticism and Language* / Ed. Arden REED. New York: Cornell University Press, 1984, 86-124.
- BARINE, Arvède – « De Quincey : l'opium ». *Poètes et Névrosés. Hoffman – De Quincey – Edgar Poe – G. De Nerval*. Paris : Hachette, 1908, 58-156.
- BATE, Jonathan. « The literature of Power: Coleridge and De Quincey ». *Samuel Taylor Coleridge's Visionary Language* / eds. FULFORD & PALEY. Cambridge: Brewer, 1993, 137-50.
- BAYNE, Peter. « Thomas De Quincey and his Work ». *Essays in Biography and Criticism*. Boston: Gould & Lincoln, 1860, 15-49.
- BEER, John. « De Quincey and the Dark Sublime: the Wordsworth-Coleridge Ethos ». Snyder, 164-198.
- . « The Englishness of De Quincey's Ideas ». *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies* / ed. James PIPKIN. Heidelberg: C. Winter, 1985, 323-347.
- BERNBAUM, Ernest. « Thomas De Quincey ». *Guide Through the Romantic Movement*. New York: Ronald Press, 1949, 275-86.
- BETT, W.R. « Thomas De Quincey (1785-1859): Opium and Genius ». *The Infirmities of Genius*. London: Christopher Johnson, 1952, 91-102.
- BIGELOW, Gordon. « Inside Out: Value and Display in Thomas De Quincey and Isaac Butt ». *Victorian Literature and Finance* / ed. Francis O'GORMAN. Oxford University Press, 2007, 39-54.
- BLACK, Joel D. « Confession, Digression, Gravitation: T. De Quincey's German Connection ». Snyder, 308-37.
- BOCK, Martin. « De Quincey's Retrospective Optics: Analogies of Intoxication in the Opium-Eater's "Nursery Experiences" ». Snyder, 72-87.
- BOIS, Catherine. « La Hantise et le reflet. Entre Narcisse et Persée, péril du commerce poétique de Milton à Wordsworth et De Quincey ». *La Hantise*. Nanterre : Université de Paris X, 2007, 217-233.
- BROWN, Daniel. « The Body of Language Dancing to the Music of Time: Mind, Body and Style in De Quincey ». *Victorian Turns, NeoVictorian Returns: Essays on Fiction and Culture* / Eds. Penny GAY (ed. and preface), Judith JOHNSTON (ed.

- and introd.), Catherine WATERS (ed. and introd.). Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars, 2008, 39-49.
- BURT, E.S. « Baudelaire and Intoxicants ». *The Cambridge Companion to Baudelaire* / Ed. Rosemary LLOYD. Cambridge: Cambridge UP, 2005, 117-129.
- BURWICK, Frederick. « Coleridge and De Quincey on Miracles ». *The Fountain Light: Studies in Romanticism and Religion in honor of John L. Mahoney* / ed. Robert S. J. BARTH. New York: Fordham University Press, 2002, 193-230.
- . « De Quincey as Autobiographer ». *Romantic autobiography in England* / Ed. Eugene L. STELZIG, Farnham: Ashgate, 2009, 117-129.
- . Introduction. *Selected Essays on Rhetoric by Thomas De Quincey*. London & Amsterdam: Feffer & Simons, 1967, xi-xlvi.
- . « Nexus in De Quincey's Theory of Language ». Snyder, 263-278.
- BUTLER, Marilyn. « Satire and the Images of Self in the Romantic Period: The Long Tradition of Hazlitt's *Liber Amoris* ». *English Satire and the Satiric Tradition* / ed. Claude RAWSON. Oxford: Basil Blackwell, 1984, 209-25.
- CLARK, John Scott. « De Quincey, 1785-1859 ». *A Study of English Prose Writers: A Laboratory Method*. New York: Charles Scribner's Sons, 1898, 391-419.
- COMPTON, Theodore. « De Quincey's Sketch of Clowes ». *The Life and Correspondence of the Reverend John Clowes, MA*. London: Longman, 1874, 66-76.
- CORRIGAN, Timothy. « Interpreting the Uncitable Text: the Literary Criticism of Thomas De Quincey ». *Ineffability: Naming the Unnameable from Dante to Beckett (1984)* / ed. Peter HAWKINS, Ann HOWLAND SCHOTTER. New York: AMS Press, 1984, 131-146.
- CUOJATI, Francesca. « De Quincey's Opiate London: From Labyrinth to Palimpsest ». *London in Literature. Visionary Mappings of the Metropolis.* / ed. Susa ONEGA, John A. STOTESBURY. Heidelberg: C. Winter, 2002, 35-51.
- DARBISHIRE, Helen (ed.). Introduction. *De Quincey's Literary Criticism*. London: Henry Frowde, 1909, 7-36.
- DAVEY, Samuel. « Thomas De Quincey ». *Darwin, Carlyle and Dickens, with Other Essays*. London: James Clarke, 1875, 159-85.
- DAYRE, Eric. « L'autobiographie poético-politique de Thomas De Quincey ». *La Littérature autobiographique en Grande-Bretagne et en Irlande* / ed. Robert FERRIEUX. Paris : Ellipses, 2001, 195-206.

- DAYRE, Eric. « Poème philosophique ou prose littéraire : de la prose critique de Kant à l'autobiographie romantique chez De Quincey ». *Perspectives Comparatistes* / Ed. Jean BESSIERE, Daniel-Henri PAGEAUX. Paris : Champion, 1999, 121-52.
- DELGADO SUAREZ, Maria Del Rosario. « Escritores malditos: De Quincey, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, y la condena social ». *Marginados, disidentes y olvidados en la historia* / Ed. Santiago Moreno TELLO & José Joaquín Rodríguez MORENO. Cadiz: Universidad de Cadiz, 2009, 103-112.
- DE LUCA, V.A. « De Quincey's Icons of Apocalypse: Some Romantic Analogues ». Snyder, 20-33.
- DOBREE, Bonamy (ed.). Introduction. *Thomas De Quincey*. London: Batsford, 1965, i-iv.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. « Je, tu, il. Fragmentation et spectralisation du moi dans les écrits autobiographiques de Thomas de Quincey ». *L'Epuisement du biographique?* / Eds. Vincent BROQUA (éd. and introd.), Guillaume MARCHE (éd. and introd.), François DOSSE (préface). Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars, 2010, 112-122.
- FAFLAK, Joel. « De Quincey Collects Himself ». *Nervous Reactions: Victorian Recollections of Romanticism*. / Ed. Joel FAFLAK & Julia M. WRIGHT. Albany: State University of New York Press, 2004, 23-45.
- . « De Quincey Terminable and Interminable ». *Romantic psychoanalysis: the burden of the mystery*. Albany: State University of New York Press, 2008, 151-198.
- . « Schopenhauer's Telling Body Of Philosophy ». *Idealism without Absolutes: Philosophy and Romantic Culture*. / Ed. Tilottama RAJAN and Arkady PLOTNITSKY. Albany, NY: State U of New York P, 2004, 161-179.
- FINDLAY, John R. « Thomas De Quincey ». *Encyclopaedia Britannica*, 9th edition. Edinburgh: A. & C. Black, 1877.
- FOLLIO, Laurent. « L'intéressant chez De Quincey : entre ambition spéculative et sensationnalisme ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- FOURNIER, Jean-Marie. « De quelques vieilles nippes et autres oripeaux ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- GAILLET de CHEZELLES, Florence. « Les errances du mangeur d'opium ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.

- GALLET, René. « De Quincey : l'économie, les contraires et la littérature ». *Romantisme et postromantisme de Wordsworth à Pater*. Paris : L'Harmattan, 2004, 43-73.
- GARNER, Lee, MURRAY, Jennifer (Eds.). « Thomas De Quincey: *Confessions of an opium-Eater: Being the Extract of the Life of a Scholar* ». *Key scenes*. Nantes: Temps, 2005. 145-159.
- GORDON, J. B. « De Quincey as Gothic Parasite: the Dynamic of Supplementary ». Snyder, 239-243.
- GRANT, Douglas. « Thomas De Quincey ». *Some British Romantics: A Collection of Essays* / Eds. James LOGAN, John E. JORDAN, Northrop FRYE. Columbus: Ohio State University Press, 1966, 143-66.
- GRINNELL, George C. « On Hypochondria: Interpreting Romantic Health and Illness ». Ph.D. Diss., McMaster University, 2005, 296 p.
- HABERMAN, Frederick. « De Quincey's Theory of Rhetoric ». *Eastern Public Speaking Conference, 1940, Papers and Addresses*. New York: H. W. Wilson, 1940, 191-203.
- HODGSON, Shadworth H. « The Genius of Thomas De Quincey »; « De Quincey as Political Economist, or De Quincey and Mill on Supply and Demand ». *Outcast Essays and Verse Translations*. London: Longman, 1881, 1-65, 67-99.
- HUBBARD, Stacy Carson. « Telling Account: De Quincey at the Booksellers ». *Postmodernism Across the Ages: Essays for a Postmodernity that Wasn't Born Yesterday* / Eds. Bill READINGS, Bennet SCHABER. Syracuse: Syracuse University Press, 1993, 153-168.
- HUDSON, H.H. « De Quincey on Rhetoric and Public Speaking ». *Studies in rhetoric and public speaking in honor of James Albert Winans*. / ed. Alexander DRUMMOND. New York: The Century Company, 1925, 133-151.
- JACOBUS, Mary. « The Art of Managing Books: Romantic Prose and the Writing of the Past ». *Romanticism and Language* / Ed. Arden REED. New York: Cornell University Press, 1984, 215-246.
- JAGOE, Eva-Lynn Alicia. « Degrading Forms of Pantomime: Englishness and Shame in De Quincey ». Maniquis, « *Essays Upon a New Edition* », 23-40.
- INGLEBY, Clément. « Thomas De Quincey ». *Essays*. Londres: Trübner, 1888, 270-91.
- JORDAN, John E. « "Grazing the Brink": De Quincey's Ironies ». Snyder, 199-212.

- — —. Introduction. *Confessions of an English opium-Eater*. London: Dent, 1960, v-xv.
- LA CASSAGNERE, Christian. « Dreams ». *A Handbook to English Romanticism* / ed. Jean RAIMOND, John R WATSON. New York: St Martin's Press, 1992, 97-102.
- LA CASSAGNERE, Mathilde. « Autobiographie et écriture dans les Confessions de De Quincey ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- . « "Secret inscriptions" : une lecture des rêves d'angoisse dans les Confessions de De Quincey ». *Confessions of an English Opium-Eater : Thomas De Quincey*. / Ed. Laurent BURY. Ellipse : Paris, 2003, 145-159.
- LEDESMA, Jerónimo. « Al costado, más acá: Thomas de Quincey y su ubicación en el canon del romanticismo inglés ». Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y crítica inglés. 13 al 16 de agosto de 2003. *Academia.edu*. Web. 3 Nov. 2011.
- . « De Quincey's Image in Borges's Literature ». *A Universal Argentine: Jorge Luis Borges, English Literature and Other Inquisitions*. / Ed. Estela VALVERDE. Sydney: Macquarie University, 2009: 115-126.
- . « Thomas De Quincey: pecado y cámara lenta: Hermenéutica de un efecto especial en *The English Mail-Coach* ». *Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas* / Eds. Martín José Ciordia, Carlos Eduardo Jordao Machado, Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2012, 61-75.
- LEIGHTON, Angela. « De Quincey and Women ». *Beyond romanticism: New Approaches to texts and Contexts* / Eds. Copley & Whale. Routledge: London, 1992, 160-77.
- LINDOP, Grevel. « De Quincey's *Confessions* in Context ». *Confessions of an English Opium-Eater* / ed. Jean-Pierre NAUGRETTE. Nantes : Editions du Temps, 2003, 7-20.
- . « De Quincey and the Edinburgh and Glasgow University Circles ». *Grub Street and the Ivory Tower: Literary Journalism and Literary Scholarship from Fielding to the Internet* / eds. Jeremy TREGLOWN & Bridget BENNET. Oxford: Clarendon, 1998, 41-57.
- . « Innocence and Revenge: the Problem of De Quincey's Fiction ». Snyder, 213-238.

- . « Lamb, Hazlitt and De Quincey ». *The Coleridge Connection: Essays for Thomas McFarland* / Eds. Richard GRAVIL and LEFEBURE. London: Macmillan, 1990, 111-132.
- LOGAN, Peter Melville. « Suspiria de Machina. De Quincey's Body and the Confessions of an English Opium-Eater ». *Nerves and Narratives: A Cultural History of Hysteria in 19th-Century British prose*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997, 73-108.
- MANIQUIS, Robert M. « The Dark Interpreter and the Palimpsest of Violence: De Quincey and the Unconscious ». Snyder, 109-139.
- . « Lonely Empires: Personal and Public Visions of Thomas De Quincey ». *Literary Monographs. Vol. 8: Mid-nineteenth century writers: Eliot, De Quincey, Emerson* / eds. Eric ROTHSTEIN, Anthony WITTEICH. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1976, 47-127.
- MASSON, David. « Prose and Verse De Quincey ». Rev. of *Selections Grave and Gay. Essays, Biographical and Critical, Chiefly on English Poets*. Cambridge: Macmillan, 1856, 447-475.
- MAYOUX, Jean-Jacques. « De Quincey et le Sens du Temps ». *Vivants Piliers : le roman anglo-saxon et les symboles*. Paris : M. Nadeau, 1985, 23-43.
- MCDONAGH, Josephine. « Opium and the Imperial Imagination ». *Reviewing Romanticism* / Eds. Robin JARVIS, Philip J. MARTIN. New York: St Martin's Press, 1992, 116-133.
- MERRITT Travis R. «Taste, Opinion and Theory in the Prose of Victorian Stylism ». *The Art of Victorian Prose* / Eds. George LEVINE & William Anthony MADDEN. New York, London: Oxford University Press, 1968, 21-34.
- MONTANDON, Alain. « Ann : de Thomas De Quincey à Alfred de Musset ». *Romantisme anglais et Eros* / éd. Christian LA CASSAGNERE, Centre du Romantisme anglais (Clermont-Ferrand II). Clermont-Ferrand : association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1982, 149-78.
- . « L'expérience du sacré chez Thomas De Quincey ». *Le sacré : aspect et manifestations : étude publiées in memoriam Horst Baade* / éd. Peter-Eckard KNABE. Tübingen : G. Narr, 1982, 51-63.
- MORRISON, Robert (Ed.). Introduction. *Thomas De Quincey: On Murder*. Oxford: Oxford University Press, 2006, vii-xxvii.

- MOULIN, Joanny. « Humour romantique et vérité postmétaphysique dans les Confessions de Thomas de Quincey ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- NEEDHAM, Lawrence D. « De Quincey's Rhetoric of Display and *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature* / eds. Don H BIALOSTOSKY, Lawrence D NEEDHAM. Bloomington: Indiana University Press, 1995, 48-61.
- NORD, Deborah Epstein. « The City as Theater ». *Walking the Victorian Streets: Women, Representation and the City*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, 40-48.
- NORTH, Julian. « Autobiography as Self-Indulgence: De Quincey and his Reviewers ». *Mortal Pages, Literary Lives: studies in Nineteenth-Century Autobiography* / eds. Vincent NEWHEY, Philip SHAW. Aldershot: Scolar Press, 1996, 61-70.
- NORTH, Julian. « Opium and the Romantic Imagination: The Creation of a Myth ». *Beyond the Pleasure Dome: Writing and Addiction from the Romantics* / Ed. Sue VICE, Matthew CAMPBELL, Tim ARMSTRONG. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994, 109-117.
- PERQUIN, Jean-Charles. « Les Confessions of an English Opium-Eater ou les alibis romantiques de Thomas de Quincey ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- PLATZNER, Robert. « 'Persecutions of the Infinite': De Quincey's 'System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescope' as an Inquiry into the Sublime ». *Sensibility in Transformation: Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics* / ed. Syndy McMillen CONGER. London: Associated University Presses, 1990, 195-207.
- PLOTZ, John. « Crowded Imagination: Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* »; « "Grand National Sympathy" in De Quincey's "The English Mail-Coach" ». *The Crowd: British Literature and British Politics*. Berkeley: University of California Press, 2000, chapter 3: 76-96, chapter 4: 101-126.
- PLUMTREE, AS. « The Artist As Murderer: De Quincey's Essay on *Murder Considered as One of the Fine Arts* ». Snyder, 140-163.
- POREE, Marc. « L'anatomie du Mangeur d'opium ». *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours* / ed. Bernard BRUGIERE. Paris : Publications de la Sorbonne, 1991, 121-36.
- . « "L'ombre d'une corne de taureau..." ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.

- PORTE, Joel. « In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction ». *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism* / ed. G. R. THOMPSON. Pullman: Washington State University Press, 1974, 45-50.
- PORTER Roger J. « Thomas De Quincey and Spatial Disorientation ». *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography* / Ed. Frédéric REGARD. Saint Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, 217-229.
- PRAZ, Mario. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*. Oxford University Press: London, 1956, 478 p.
- PROUDFIT, Charles L. « T. De Quincey and Sigmund Freud: Sons, Fathers, Dreamers. Precursors of Psychoanalytic Developmental Psychology ». Snyder, 88-107.
- REED Arden. « "Booked for Utter Perplexity" on De Quincey's *English Mail-Coach* ». Snyder, 297-307.
- REGIER, Alexander. « The Doubling Force of Citation: De Quincey's Wordsworthian Archive ». *Fracture and Fragmentation in British Romanticism*. □ Cambridge: Cambridge UP, 2010. 141-164.
- RICKETT, Arthur. « Thomas De Quincey ». *The Vagabond in Literature. With Six Portraits*. Port Washington: Kennikat Press, 1968, 37-56.
- RZEPKA, Charles J. « The Body, the Book, and 'The True Hero of the Tale': De Quincey's 1821 *Confessions* and Romantic Autobiography as Cultural Artifact ». *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* / ed. James OLNEY. Princeton: Princeton University Press, 1980, 141-50.
- RZEPKA, Charles J., BROWN Daniel, WHEELER, Michael. « The Works of Thomas De Quincey ». Maniquis, « Essays Upon a New Edition », 81-114.
- SAINTSBURY, George. « De Quincey ». *Essays in English Literature*. London: Percival & co, 1890, 304-339. *Project Gutenberg*. Web. 26 février 2013.
- . « De Quincey ». *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*. Edinburgh: Blackwood, 1904, tome 3, 478-82. Web. 18 aout 2012. <http://www.readbookonline.net>
- . « De Quincey ». *A History of English Prose Rhythm*. London: Macmillan, 1912, 306-21.

- . « The Landors, Leigh Hunt, De Quincey ». *The Cambridge History of English Literature. 12. The Nineteenth Century.* / ed. A.W. WARD & A. R. WALLER. London: Cambridge University Press, 1953, 204-30.
- SCARPA, Sébastien. « "Eloquent opium! ": Thomas De Quincey et la préséance du supplément ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- SCHMITT, Cannon. « De Quincey's Gothic Autobiography and the Opium Wars ». *Alien Nations: Nineteenth Century Gothic Fictions and English Nationality.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, chapter 2: 46-75.
- . « Narrating National Addictions. De Quincey, Opium, and Tea ». *High Anxieties: Cultural studies in Addiction.* / Eds Janet Farrell Brodie, Marc Redfield. Berkeley: University of California Press, 2002, 63-84.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. « Language as live Burial: Thomas De Quincey ». *The Coherence of Gothic Convention.* New York: Methuen, 1986, 175 p.
- SHEEHAN, Paul. « Murder for Murder's Sake: Thomas De Quincey and the Work of Darkness ». *Literature and Sensation.* / Eds. Anthony UHLMANN, et al. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars, 2009, 2-11.
- SIMMONS, Diane. « Thomas De Quincey: Dreams of China ». *The Narcissism of Empire: Loss, Rage and Revenge in Thomas De Quincey, Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle, Rudyard Kipling and Isak Dinesen.* Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2007, 28-40.
- SMITH, G. Gregory. « Thomas De Quincey ». *Chamber's Cyclopaedia of English Literature vol 3.* / Ed. Robert CHAMBERS. London: Chambers, 1903, 92-4.
- SNYDER, Robert Lance. « "The Loom of Palingenesis": De Quincey's Cosmology in "Systems of the Heavens" ». Snyder, 338-359.
- SPENGENMANN, William C. « Confessions of an English Opium-Eater ». *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre.* London: Yale University Press, 1980, 91-109.
- STANFIELD, Abraham. « A Neglected Manchester Man: Thomas De Quincey (the "English opium-Eater") ». *Essays and Sketches.* Manchester: Manchester Scholastic Trading, Co, 1897, 3-23. *Internet Archive.* Web. Accès le 18 août 2012. <http://www.archive.org>
- STANSFIELD, Abraham. « A Neglected Manchester Man: Thomas De Quincey ». *Essays and Sketches: Being a Selection from the Prose Writings of Twenty*

- Years. Manchester: Manchester Scholastic Trading, 3-24. *ebooksread.com*.
Web. 18/08/2012
- STAPLETON, Laurence. « The Virtù of De Quincey ». *The Elected Circle. Studies in the Art of Prose*. Princeton: Princeton University Press, 1973. 119-65.
- SYMONS, Arthur. « A Word on De Quincey ». *Studies in Prose and Verse*. London: J. M. Dent, 1904, 242-51.
- « Thomas De Quincey ». *Dictionary of National Biography* 14 / Ed. Leslie STEPHEN. New York: Macmillan, 1888.
- THOMAS, George Stephen. « Wordsworth, Scott, Coleridge, Southey, and De Quincey on Catholic Emancipation 1800-1829: The Conservative Reaction ». Diss. New York University, 1963, 324 p.
- THORPE, Clarence D. « Addenda, and a Comment on De Quincey's Relation to German Literature ». *T. De Quincey's Theory of Literature*. / Ed. Sigmund PROCTOR. New York: Ann Arbor, 1943, 275-98.
- THRON, Michael E. « Speed, Steam, Self and Thomas De Quincey ». *Interspace and the Inward Sphere: Essays on Romantic and Victorian Self*. / Eds. Norman A. ANDERSON and Margene E. WEISS. Macomb, Ill.: Western Illinois University Press, 1978, 51-58.
- . « T. De Quincey and the Fall of Literature ». Snyder, 3-19.
- TURHAN, Filiz. « 'Unlettered Tartars' and 'Torpid Barbarians': Teaching the Figure of the Turk in Shelley and De Quincey ». *Interrogating Orientalism: Contextual Approaches and Pedagogical Practices*. / Eds. Diane Long HOEVELER (ed. and introd.), Jeffrey CASS (ed. and introd.). Columbus, OH: Ohio State UP, 2006, 182-97.
- TYSON, Bryan Guy. « The Frightful Coexistence of the To Be and Not To Be: Antinomy and Irony in De Quincey's 'Sir William Hamilton' ». *Philosophical Approaches to Literature: New Essays on Nineteenth and Twentieth Century Texts* / Ed. Williams CAIN. Lewisburg: Bucknell University Press, 1984, 73-90.
Cet article reprend un chapitre de sa thèse (« Thomas De Quincey and the Unconsuming Fire: A Study in Irony and Narcissism »).
- UNRUH, Sarah Elizabeth. « Chapter 4. *Transi* : the Dead Body in De Quincey ». « "Something Foulter Than the Earth": Death and the Dying Body in British Romantic Literature ». Florida State University, 2011, 52-70. *DigiNole Commons*.

Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 1456. Web. 21 aout 2014.
<http://diginole.lib.fsu.edu/etd/1456>

- WARREN, L. E. « A Sudden Vision of Life: De Quincey's 'The English Mail-Coach' ». *Studies in the Humanities*. / Eds. William GRAYBURN, Jackson HEIMER, Maurice RIDER. Indiana: Indiana University Press, 1971, 33-39.
- WATSON, George. « Lamb, Hazlitt, De Quincey ». *The Literary Critics: A Study of English Descriptive Criticism*. Hogarth Press: London, 1986, 120-130.
- WATSON, John R. « De Quincey, Thomas (1785-1859) ». *A Handbook to English Romanticism* / Eds. Jean RAIMOND, John R WATSON. St Martin's Press: New York, 1992, 94-95.
- WEINSTEIN, Mark A. « Tait's *Edinburgh Magazine* ». *British Literary Magazines: the Romantic Age*. / Ed. Alvin SULLIVAN. Westport: Greenwood Press, 1983-86, vol. II: 401-405.
- WHALE, John C. « "In a Stranger's Ear": De Quincey's Polite Magazine Context ». Snyder, 35-53.
- WOOLF, Virginia. « De Quincey's Autobiography ». *Collected Essays by Virginia Woolf*. London: Hogarth Press, 1967, 1-7.
- WRIGHT, David (ed.). Introduction. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*. By De Quincey. Harmondsworth, New York: Penguin, 1985, 7-27.
- WALFORD, DAVIES, Damian. « Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* ». *A Companion to Romanticism*. / Ed. WU, Duncan. London: Blackwell, 1997, 269-276.
- WYZEMA, Téodor. « Thomas De Quincey ». *Ecrivains Etrangers*. Paris : Perrin, 1897, 61-74.
- YOUNG, Michael Cochise. « The True Hero of the Tale: De Quincey's *Confessions* and Affective Autobiographical Theory ». Snyder, 54-71.
- ZIEGER, Susan. « Pioneers of Inner Space: Drug, Autobiography and Manifest Destiny ». *Inventing the Addict: Drugs, Race and Sexuality in Nineteenth-Century British and American Literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008, 33-60.

Articles de périodiques

- ABRIOUX, Yves. « Géométrisation et dynamique textuelle : Thomas De Quincey, *The English Mail-Coach* ». *Licorne* 28 (1994) : 163-86.
- ALDEN, H. M. « Thomas De Quincey ». *Atlantic Monthly* 12 (1863): 345-68.

- AMER, Henry. « Les Confessions de Thomas De Quincey ». *Nouvelle Revue Française* 10 (1962) : 686-95.
- ANDERSEN, Jorgen. « Giant Dreams. Piranesi's Influence in England ». *English Miscellany. A Symposium of History Literature and the Arts* 3 (1952): 49-60.
- ANDERSON, Melville B. « Is Macaulay's Vocabulary More Latinized than De Quincey's? ». *Modern Language Notes* 1.6 (June 1886): 93-94.
- ANDRE, Robert. « Les rêves de Thomas De Quincey ». *Nouvelle Revue Française* 12 (1964) : 681-90.
- AQUIEN, Pascal. « Du fragment considéré comme l'un des Beaux-arts ». *Etudes anglaises* 55 (2002/1) : 62-66.
- ARIAS FERNANDEZ, Alfredo. « Dragón y caballero: el asesino sensible ». *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual* 1 (2003): 73-96.
- ASTRE, Georges Albert. « H. De Balzac et 'l'Anglais mangeur d'opium' ». *Revue de Littérature Comparée* 15 (1935) : 755-72.
- . « Notes de Littérature sur la Nonne militaire d'Espagne ». *Critique* (mars 1955) : 274-277.
- . « Thomas De Quincey, Mystique et symboliste ». *La revue Hebdomadaire* 23 octobre 1937 : 459-483.
- AXON, William E.A. « The Canon of De Quincey's Writings, with References to Some of his Unidentified Articles ». *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*, 2nd Series, 32 (1913-14): 1-46.
- . « De Quincey and T.F. Dibdin ». *Library n. s.* 8 (July 1907): 267-74.
- BAEZ, Fernando. « Thomas de Quincey: el crimen como hecho estético ». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 23 (Marzo-Junio 2003): n. pag. Web. 07 décembre 2011.
- BAINES, Paul. « Review of: Margaret Russett, *Fictions and Fakes: Forging Romantic Authenticity, 1760-1845* ». *Eighteenth-Century Fiction* 20.2 (2008): 245-47. Web. 1 juillet 2013. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol20/iss2/6>
- BAQUEDANO JER, Sandra. « Los éxtasis metafísicos en los pensamientos de Schopenhauer y De Quincey ». *Discusiones filosóficas* 10.15 (Julio-Diciembre 2009): 97-111. *Scielo*. Web. 01 juillet 2013.
- BAUDRY, Samuel. « De Quincey entre Kant et Bourdieu : Critique et jugement dans les Confessions ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.

- BENNETT, Joseph. « De Quincey and the Greek Drama ». *Musical Times and Singing Class Circular* 18.408 (Feb 1, 1877): 57-60.
- BERRIDGE, Virginia. « Victorian Opium Eating: Responses to Opiate Use in Nineteenth Century England ». *Victorian Studies* 21.4 (1978): 437-461.
- BILSLAND, John W. « De Quincey's critical dilution ». *University of Toronto Quarterly: a Canadian of the Humanities* 52.1 (Fall 1982): 79-93.
- . « De Quincey on Poetic Genius ». *Dalhousie Review* 48 (1968): 200-214.
- . « De Quincey's Opium Experiences ». *Dalhousie Review* 55 (1975): 419-30.
- . « On De Quincey's Theory of Literary Power ». *University of Toronto Quarterly* 26 (1957): 469-480.
- BISHOP, M.G. « The Genius of Disease. 5. Drugs and Art – Thomas De Quincey and Elizabeth Barrett Browning ». *Journal of the royal Society of Medicine* 87.3 (Mar 1994): 128-131.
- BLACK, Joel D. « Levana: Levitation in Jean-Paul and Thomas De Quincey ». *Comparative Literature* 32 (1980): 42-62.
- BLAKE, Kathleen. « The Whispering Gallery and Structural Coherence in De Quincey's Revised *Confessions of an Opium-Eater* ». *Studies in English Literature 1500-1900* 13 (1973): 632-42.
- BLAKEMORE, Steven. « De Quincey' Transubstantiation of Opium in the *Confessions* ». *Massachusetts Studies in English* 9.3 (1984): 32-41.
- BOCK, Martin. « De Quincey, Rifacimento, and the Fictionalizing of Malcolm Lowry ». *Modern Fiction Studies* 33.2 (Jun 1, 1987): 233-243.
- BOCK, Martin. « De Quincey's 'Dark Interpreter' and Lowry's 'Dark Chaotic Side' ». *Malcolm Lowry Review* 26 (1 March 1990): 16-18.
- BROWN, Calvin S. « De Quincey and the Participles in Mallarmé's *Coup de dés* ». *Comparative Literature* 16.1 (winter 1964): 65-69.
- . « The Musical Structure of De Quincey's Dream-Fugue ». *Musical Quarterly* 24 (1938): 341-350.
- BURKE, Thomas. « De Quincey, the Goblin ». *Nineteenth Century* 103 (1928): 699-708.
- . « The Obsequies of Mr Williams: New Light on De Quincey's Famous Tale of Murder ». *Bookman* 68 (1928): 257-63.
- BURT, E.S. « Hospitality in Autobiography: Levinas Chez De Quincey ». *ELH* 71.4 (Winter 2004): 867-897.

- BURWICK, Frederick. « De Quincey and Animal Magnetism ». *Wordsworth Circle* 36.1 (August 30, 2005): 32-40
- . « De Quincey and the Aesthetics of Violence ». *Wordsworth Circle* 37.2 (Spring 1996): 78-86.
- . « De Quincey on the Secession of the Church of Scotland ». *Wordsworth Circle* 24.2 (Spring 1998): 109-114.
- . « De Quincey's Shakespearean Involutes ». *Wordsworth Circle* 29.1 (1998): 41-51.
- . « The Dream-visions of Jean-Paul and Thomas De Quincey ». *Comparative Literature* 20 (1968): 1-26.
- . « How to Translate a Waverley Novel: Sir Walter Scott, Willibald Alexis, and Thomas De Quincey ». *Wordsworth Circle* 25.2 (Spring 1994): 93-100.
- . « Motion and Paralysis in *The English Mail-Coach* ». *Wordsworth Circle* 26. 2 (1995): 66-77.
- BURY, Laurent. « Confessions of a Spanish Bridge-Maker : l'imaginaire architectural de De Quincey ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- BYERLY, Alison. « Accident or Murder ? Intentionality, the Picturesque, and the Body of Thomas De Quincey ». *Nineteenth-century prose* 29.2 (2002): 48-68.
- BYRNS, Richard H. « De Quincey's First Article in *Blackwood's Magazine* ». *Bulletin of the New York Public Library* 40 (1956): 333-37.
- . « De Quincey's Revisions in 'The Dream-Fugue' ». *PMLA* 77.1 (1962): 97-101.
- . « Some Unpublished Works of De Quincey ». *PMLA* 71 (1956): 990-1003.
- . « Some Unrepublished Articles of De Quincey in *Blackwood's Magazine* ». *Bulletin of Research in the Humanities* 85 (1982): 344-51.
- CAFARELLI, Annette Wheeler. « De Quincey and Wordsworthian Narrative ». *Studies in Romanticism* 28.1 (1989): 121-47.
- CAMPA, Laurence. « Vie imaginaire d'Emmanuel Kant par Apollinaire. De Quincey et Schwob sources de « La Mort de Kant » ? ». *Que vlo-ve ?* 14.8 (2001) : 46-52.
- CARNALL, Geoffrey. « De Quincey on 'The Knocking at the Gate' ». *Review of English Literature* 2.1 (1960): 49-57.
- CASTIER, Jules. « A Propos de Quincey et de ses disciples ». *Mercure de France* 295 (1939) : 250-51.
- CHILCOTT, Tim. « De Quincey and the London Magazine ». *Charles Lamb Bulletins* 1 (Jan. 1973): 9-19.

- CLARK, David L. « We "Other Prussians": Bodies and Pleasures in De Quincey and Kant ». *European Romantic Review* 14 (2003): 261-87.
- CLARKE, David F. « On the Incompleteness of *The Confessions of an English Opium-Eater* ». *Wordsworth Circle* 8 (1977): 368-76.
- CLAY, Laurence. « De Quincey as Self-Portrayed ». *Manchester Quarterly* 23 (1904): 26-53.
- COATES, John. « Aspects of De Quincey's 'High Tory' Prose in Theory and Practice ». *Durham University Journal* 52.2 (1991): 175-85.
- COOK, Albert S. « Native and Foreign Words in De Quincey ». *Modern Language Notes* 1.2 (Feb 1, 1886), s. pag.
- COOKE, Michael G. « De Quincey, Coleridge and the Formal Uses of Intoxication ». *Yale French studies* 50 (1974): 26-42.
- COVINO, William. « Thomas De Quincey in the Revisionist History of Rhetoric ». *Pre/Text* 4.2 (1983): 121-38.
- CRAWFORD, J. « The Haunting of Thomas De Quincey ». *Cambridge Quarterly* 40.3 (2011): 224-242.
- CROMWELL, Norton B. « Review of De Quincey, by John E. Jordan ». *New Mexico Quarterly* 34 (1964): 212-5.
- CUOJATI, Francesca. « New Findings in Piranesi's Antiquities of Rome: Urban Archaeologies in John Soane and Thomas De Quincey ». *Prospero: Rivista di Culture Anglo-Germaniche* 10 (2003): 79-92.
- DART, Gregory. « Opium As Hero: De Quincey's Rhetoric of Sublime Passivity and His Eccentric Literary Career ». *TLS* June 1, 2001, 3-4.
- DAVIS, Mary Ann K. « De Quincey's *Confession*: a Strategy for Salvation ». *Christianity and Literature* 38.3 (1989): 33-44.
- DAYRE, Eric. « Baudelaire, traducteur de Thomas De Quincey, une prosaïque comparée de la modernité ». *Romantisme* 29.106 (Jan 1, 1999) : 31-51.
- . « L'esprit rhétorique chez De Quincey ». *Etudes anglaises* 56.4 (2003) : 426-436.
- . « Keats and the Artist. Pathologies de la parution romantique, 1815-1825 ». *Poésie* 74 (1995) : 61-77.
- . « Le phantastique-politique dans Macbeth. A propos d'une remarque de Thomas de Quincey ». *Otrante* 9 (1997) : 151-163.
- . « Réserver la Traduction. De Kant à Rimbaud ». *Littérature* 120 (2000) : 59-73.
- . « Thomas De Quincey – des mots et du style ». *Poésie* 51 (1989).

- . « Thomas De Quincey : la mer n'est pourtant pas aussi sublime qu'on pourrait d'abord se l'imaginer... ». *Poésie* 54 (1990) : 14-36.
- . « Thomas de Quincey : sur le style transcendantal de Kant ». *Littérature* 93.1 (Jan 1, 1994) : 99-112.
- DE CONTADES, Comte G. « La *Jeanne d'Arc* de Thomas De Quincey ». *Revue des Deux Mondes* 115 (1893) : 907-25.
- DELAURA, David J. « The Allegory of Life: The Autobiographical Impulse in Victorian Prose ». *Wascana Review* 12 (1977): 333-354.
- DE LUCA, V.A. « De Quincey's "Knocking at the Gate in *Macbeth*": Dream and Prose Art ». *E.L.N.* 13 (1976): 273-278.
- . « Motifs of Convergence in De Quincey's Imaginative Prose ». *English Studies in Canada* 3 (1977): 433-44.
- . « Satanic Fall and Hebraic Exodus: an Interpretation of De Quincey's Revolt of the Tartars' ». *Studies in Romanticism* 8 (1969): 95-108.
- . « "The Type of a Mighty Mind": Mutual Influence in Wordsworth and De Quincey ». *Texas Studies in Literature and Language* 13.2 (summer 1971): 239-47.
- DIGWANEY, Anuradha, NEEDHAM, Lawrence. « 'A Sort of Previous Lubrication': De Quincey's Preface to *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Quarterly Journal of Speech* 71.4 (1985): 457-69.
- DILLON, Sarah. « Reinscribing De Quincey's Palimpsest: the Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies ». *Textual Practice* 19.3 (2005): 243-263.
- DINGLEY, Robert J. « De Quincey and the Translation of Walladmor ». *Notes and Queries* 42.2 (1995): 188.
- DOCE, Jordi. « Thomas de Quincey, el amigo indiscreto ». *Clarín: Revista de nueva literatura* 4.20 (1999): 49-54.
- DOWDEN, Edward. « How De Quincey Worked ». *Saturday Review* 79 (23 Feb. 1895): 246.
- DOWNING, Richard. « De Quincey and the Westmoreland Gazette ». *Charles Lamb Bulletin* 23 (1978): 145-56.
- DRURY, B. P. « Thomas De Quincey ». *Western* 4 (1878): 743-7.
- DUCKERS, J. Scott. « The De Quincey Family ». *TLS* 21 oct. 1920: 684.
- DUFFY, Cian. « 'His Canaille of an Audience': Thomas De Quincey and the Revolution in Reading ». *Studies in Romanticism* 44.1 (Spring 2005): 7-22.

- DUPERRAY, Max. « "I became a distinguished compositor in darkness ". Contes et décomptes : De Quincey et la mesure ». *Confessions* (colloque CERAN), n. pag.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. « Poétisation et déréalisation de la ville au XIXème siècle : les tropes d'une littérature hantée ». *Anglophonia: French Journal of English Studies* 25 (2009): 295-304.
- DUPONT, Eugène. « Mot de Thomas de Quincey sur l'Irlande ». *Belfagor* 53.317 (Sept 1998) : 602.
- DURAND, Walter Y. « De Quincey and Carlyle in their Relation to the German ». *PMLA* 22 (1907): 521-530.
- DURHAM, Walter Y. « The Elements of Thomas De Quincey's Rhetoric ». *Speech Monograph* 37 (1970): 240-8.
- EATON, Horace Ainsworth. « De Quincey's Love of Music ». *Journal of English and Germanic Philology* 13 (1914): 247-58.
- . « The Letters of De Quincey to Wordsworth, 1803-1807 ». *ELH* 3.1 (1936): 15-30.
- FAFLAK, Joel. « "Re-collecting De Quincey" – A Review-Essay of the Works of Thomas De Quincey. » *Romanticism on the Net* 40 (novembre 2005): n. pag. Web. 12/08/2012. <http://www.erudit.org/revue/ron/2005/v/n40/012465ar.html>
- FAY, Elizabeth. « Hallucinogenesis: Thomas De Quincey's Mind Trips ». *Studies in Romanticism* 49.2 (Summer 2010): 293-312.
- FETTER, Frank Whitson. « The Economic Articles in *Blackwood's Edinburgh Magazine* and their Authors, 1817-1853, Part II: Articles, Authors and Sources ». *Scottish Journal of Political Economy* 7 (June 1960): 213-231.
- FORD Natalie. « Beyond Opium: De Quincey's Range of Reverie ». *Cambridge Quarterly* 36 (2007): 229-49.
- FORWARD, Kenneth. « De Quincey's *Cessio Bonorum* ». *PMLA* 54 (1939): 511-25.
- . « 'Libellous Attack' on De Quincey ». *PMLA* 52.1 (Mars 1937): 244-260.
- FRANTA, A. « Publication and Mediation in *The English Mail-Coach* ». *European Romantic Review* 22.3 (2011): 323-330.
- FREY, Anne. « De Quincey's Imperial Systems ». *Studies in Romanticism* 44.1 (Spring 2005): 41-61.
- FULFORD, Tim. « De Quincey's Literature of Power ». *Wordsworth Circle* 31.3 (2001): 158-64.
- GALINSKY, Hans. « Is Thomas De Quincey the Author of the Love-Charm? » *MLN* 52 (1937): 389-94.

- GARCIA, Humberto. « In the Name of the "Incestuous Mother": Islam and Excremental Protestantism in De Quincey's *Infidel Book* ». *Journal for Early Modern Cultural Studies* 7.2 (Dec 1, 2007): 57-87.
- GHERITY, James A. « Thomas De Quincey and Ricardian Orthodoxy ». *Economica* n.s. 29.115 (Aug 1, 1962): 269-274.
- GILES, Henry. « Thomas De Quincey ». *Christian Review* 19 (1857): 72-98.
- GILFILLAN, George. « De Quincey's New Volume ». *Critic* 6 November 1858, 754-56.
- . « Miscellaneous ». *Critic* 2 (1854): 156-8.
- . « Review of Sketches, Biographical and Critical, by Thomas De Quincey ». *Critic* (1857): 462-4.
- . « Thomas De Quincey ». *Eclectic Review* 27 (April 1850): 397-408.
- GRANELL, Agustín Zaragoza. « Thomas de Quincey, "Los últimos días de Emmanuel Kant y Thomas de Quincey y E. Wasianski, "vida íntima de Kant" ». *Alfa: revista de la Asociación Andaluza de Filosofía* 8.17 (2005): 333-336.
- GRAY, Forbes. « De Quincey as Lady Nairne's Tenant ». *Chamber's Journal* 7th series 14.723 (1897): 181-4.
- GREEN, David Bonnell. « A Thomas De Quincey Letter ». *Notes and Queries* 203 (1958): 392-3.
- GREEN, J. A. « Notes on the Portraits of Thomas De Quincey Letter ». *Manchester Quarterly* 32 (1913): 177-184.
- GRIGGS, Earl Leslie. « Coleridge, De Quincey and Nineteenth-Century Editing ». *Modern Language Notes* 47.2 (Feb 1, 1932): 88-90.
- GROENEWEGEN, Peter. « Thomas De Quincey: 'Faithful Disciple of Ricardo? ». *Contribution to Political Economy* 1 (1982): 51-58.
- GROVES, David. « Climbing the *Post*: Thomas De Quincey as a Newspaper Editor, 1827-28 ». *Wordsworth Circle* 29 (1998): 126-131.
- . « De Quincey and the Early Issues of Blackwood's Magazine ». *Notes and Queries* 46.4 (1999): 473-4.
- . « De Quincey, Friedrich Schlegel, and Victor Cousin ». *Notes and Queries* 37.1 (1990): 27-28.
- . « De Quincey, William Hay, and the *Edinburgh Saturday Post* ». *American Notes and Queries* 2.4 (1989): 135-136.

- . « Thomas De Quincey and 'The Ditch-Water School' of Poetry ». *Notes and Queries* 34.4 (1987): 484-6.
- . « Thomas De Quincey and the Edinburgh Saturday Post of 1827 ». *Studies in Bibliography* 55 (2002): 235-263.
- . « Thomas De Quincey and the Historic Survey of German Poetry ». *Notes and Queries* 34.4 (1987): 483-4.
- . « Thomas De Quincey, the *Edinburgh Gazette*, and the *Affinity of Languages* ». *English Language Notes* 26.3 (1989): 55-69.
- . « Thomas De Quincey, the West Indies, and the *Edinburgh Evening Post* ». *Papers of the Bibliographical Society of America* 86 (1992): 41-56.
- HAEFNER, Joel. « 'Incondite Things': Experimentation and the Romantic Essay ». *Prose Studies* 10 (1987): 196-206.
- HALTRESHT, Michael. « The Meaning of De Quincey's "Dream-Fugue on Sudden Death" ». *Literature and Psychology* 26.1 (1976): 32-36.
- HAYDEN, John O. « De Quincey's *Confessions* and the Reviewers. » *Wordsworth Circle* 6 (1975): 273-79.
- HAYTER, Alethea. « De Quincey's Smashed Vision ». *TLS* 9 August 1985, 871-72.
- HENDRICKS, Cecilia Hennel. « Thomas De Quincey, Symptomologist ». *PMLA* 60 (1945): 828-840.
- HERBERT, Christopher. « De Quincey and Dickens ». *Victorian Studies* 17 (1974): 247-63.
- HIGGINS, David. « Imagining the Exotic: De Quincey and Lamb in the *London Magazine* ». *Romanticism* 17 (2011): 288-298.
- HOLBERG, Ludvig. « Niels Klim Being an Incomplete Translation by Thomas De Quincey from the Danish, now Ed. From the Manuscript by S. Musgrove ». *Auckland University College Bulletin* 42 (1953), 37 p.
- HOLLINGER, Robert E. « De Quincey's Use of Americanisms ». *American Speech* 23.3.4 (Oct-Dec., 1948): 204-209.
- HOLSTEIN Michael E. « The Anapaestic triad: a structural paradigm in De Quincey's imaginative prose ». *Etudes Anglaises* (oct-déc. 1975) : 398-408.
- . « "An apocalypse of the world within": Autobiographical Exegesis in De Quincey's *Confessions of an Opium-Eater* (1822) ». *Prose Studies, 1800-1900* 2.2 (1979): 88-102.

- . « De Quincey at the Assizes: Guilt, Redemption and Apocalyptic Mission in 'The English Mail-Coach' ». *Notre Dame English Journal* 9 (1974): 53-66.
- HOPKINS, Robert. « De Quincey on War and the Pastoral Design of the *English Mail-Coach* ». *Studies in Romanticism* 6.3 (Spring 1967): 129-151.
- HOWELL, Wilbur Samuel. « De Quincey on Science, Rhetoric, and Poetry ». *Speech Monograph* 13 (1946): 1-13.
- HUGHES, Randolph. « Vers la contrée du rêve : Balzac, Gautier et Baudelaire disciples de Quincey ». *Mercure de France* 293 (1939) : 545-93.
- JACK, Ian. « De Quincey Revises his Confessions ». *PMLA* 72.1 (1957): 122-46.
- JACKSON, Richard D. « The Devil, the Doppelgänger, and the *Confessions* of James Hogg and Thomas De Quincey ». *Studies in Hogg and His World* 12 (2001): 90-103.
- JACOBUS, Mary. « "That great stage where Senators perform": Macbeth and the Politics of Romantic Theatre ». *Studies in romanticism* 22.3 (Fall 1983): 353-87.
- JACOX, Francis. « The English Opium-Eater ». *People's and Howitt's Journal* 8 (1849): 217-21.
- . « The Humour of Thomas De Quincey ». *Colburn's New Monthly Magazine* 96 (October 1852): 142-7.
- — —. « The Pathos of Thomas De Quincey ». *Colburn's New Monthly Magazine* 98 (August 1853): 389-99.
- . « Thomas De Quincey's 'Autobiographic Sketches' ». *Colburn's New Monthly Magazine* 98 (June 1853): 142-3.
- JAMIESON, Paul F. « Musset, De Quincey and Piranesi ». *Modern Language Notes* 71.2 (1956): 105-8.
- JAPP, A.H. « Early Intercourse of the Wordsworth and De Quincey ». *Century Magazine* 41 (April 1891): 853-64.
- . « Some Unconscious Confessions of De Quincey ». *Gentleman's magazine* 261 (1886): 117.
- JARVIS, J. Bradford. « The Neglect Shown to De Quincey ». *Month ns* 509.119 (1906): 478-83.
- JARVIS, Robin. « The Glory of Motion: De Quincey, Travel, and Romanticism ». *Yearbook of English Studies* 34 (2004): 74-87.
- JENKINS, Emily. « Execution: Murder and Writing in the Work of Thomas De Quincey ». *Victorians Institute Journal* 23 (1995): 109-27.

- JONES, Claude E. « Some of De Quincey Manuscripts ». *ELH* 8.3 (1941): 216-25.
- JORDAN, John E. « De Quincey on Wordsworth's Theory of Diction ». *PMLA* 68.4 (September 1953): 764-778.
- — —. « De Quincey's Dramaturgic Criticism ». *ELH* 18 (1951): 32-49.
- KASSNER, R. « Thomas de Quincey ». *Le Nouveau Commerce* 1 janvier 1994, 11-42.
- KEBBEL, T.E. « Rev. of *Selections Grave and Gay*, Edited by Thomas De Quincey ». *Quarterly Review* 219 (July 1861): 1-19.
- KHALIP, Jacques. « Arendt, Byron and De Quincey in Dark Times ». *European Romantic Review* 21.5 (October 2010): 615-630.
- KING, Andrew. « De Quincey on Rhetoric and the National Character ». *Central States Speech Journal* 24 (1974): 128-134.
- KITSON, Peter. « The Strange Case of Dr White and Mr De Quincey: Manchester, Medicine and Romantic Theories of Biological Racism ». *Romanticism* 17.3 (2011): 278-287.
- KNOX, Sara Louise. « Writing Killing: Thomas De Quincey and the Culture of Spectacle ». *Cultural studies review* 8.1 (May 2002): 59-71.
- KRISHNAN, Sanjay. « Opium and Empire: The Transports of Thomas De Quincey ». *Boundary 2* 33.2 (2006): 203-234.
- LANDRETH, Peter. « Thomas De Quincey ». Rev. of De Quincey, *Selections Grave and Gay*. *Scottish Review* 3 (1855): 97-114.
- LASTRA, Antonio. « Adiós a la lectura de poesía: Thomas De Quincey y William Hazlitt, críticos de los poetas de los lagos ». *Hikma: Revista de Traducción* 8 (2009): 241-252.
- LATHROP, George Parsons. « Some Aspects of De Quincey ». *Atlantic Monthly* 40 (1877): 569-84.
- LE BRETON, Georges. « De Quincey et Wordsworth ». *Mercure de France* 350 (1964) : 645-52.
- LEASK, Nigel. « Coleridge, Hazlitt, De Quincey and Orientalism ». *Series Studies in Romanticism*, C.U.P., 1990.
- . « "Murdering One's Double": De Quincey's "Confessions of an Opium-Eater" and S.T. Coleridge's "Biographia Literaria" ». *Prose Studies* 13.3 (1990): 78-98.
- LEDESMA, Jerónimo. « De Quincey y Schiller ». *Filología* 1(2004-2005): 93-112.

- LEE, Vernon. « Studies in Literary Psychology. I., the Syntax of De Quincey ». *Contemporary Review* 84 (1903): 713-23.
- LEECH, Clifford. « De Quincey as Literary Critic ». *Review of English Literature* 2 (1961): 43-45.
- LENT, John. « Thomas De Quincey, Subjectivity and Modern Literature: A Consideration of the Release of Vision in *Confessions* and "Suspiria" ». *Sphinx* 9 (1979): 36-58.
- LEON, Lorenzo. « De Quincey: moral y estética del crimen ». *La Palabra y el Hombre*, 43 (julio-septiembre 1982): 75-77. Web. 25 mai 2012. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3482>.
- LEONARD, Lucile P. « De Quincey's Dream-Fugue ». *Poet-Lore* 28 (1917): 680-90.
- LEVER, Karen M. « De Quincey as Gothic Hero: a Perspective on *Confessions of an English Opium-Eater* and *Suspiria de Profundis* ». *Texas Studies in Language and Literature* 21.3 (1979): 332-346.
- LINDOP, Grevel. « De Quincey and the Cursed Crocodile ». *Essays in Criticism* 45 (1995): 121-40.
- . « De Quincey and the Portico Library ». *Bulletin of the John Rymands University Library of Manchester* 76.1 (1994): 179-86.
- . « De Quincey's 'Immortal Druggist' and Wordsworth's 'Power of Music' ». *Notes and Queries* 41.3 (1994): 341-3.
- . « De Quincey's Wordsworthian Quotations ». *Wordsworth Circle* 26.2 (1995): 58-65.
- . « English Reviewers and Scotch Professors: De Quincey's Debts to Edinburgh Life and Letters ». *TLS* 29 December 1995, 9-10.
- . « Gabriel and His Adversary: Problems and Principles for the Editing of De Quincey's Works ». *Wordsworth Circle* 24.2 (Spring 1998): 106-109.
- . « Line-End Hyphenation as a Problem for Editors, with Case-Studies from De Quincey ». *Yearbook of English Studies* 29 (1999): 191-201.
- . « A Living Romantic Tradition: Essay and Poem from De Quincey to Kathleen Raine ». *Keats Shelley Review* 15 (2001): 33-43.
- . « Pursuing the Throne of God: De Quincey and the Evangelical Revival ». *The Charles Lamb Bulletin*, ns 52 (October 1985): 97-111.
- LOUIT, Robert. « Le rêveur de Londres ». *Magazine Littéraire*: « Londres des écrivains » 230 (mai 1986) : 37-8.

- MAA, Gerald. « Keeping Time with the Mail-Coach: Anachronism and De Quincey's "The English Mail-Coach" ». *Studies in Romanticism* 50.1 (Spring 2011): 125-143.
- MAGINN, William. « The Humbugs of the Age, n°1 – The Opium-Eater ». *John Bull Magazine and Literary Recorder* 1 (July 1824): 21-4.
- MALKAN, Jeffrey. « Aggressive Text: Murder and the Fine Arts Revisited ». *Mosaic* 23 (1990): 101-14.
- MANIQUIS, Robert M. (ed. and introd.). « Thomas De Quincey: Essays upon the Occasion of a New Edition ». Special issue of *Studies in Romanticism* (SIR) 44.1 (Spring 2005), 114 p.
- . « *Thomas De Quincey: The Prose of Vision*, by V. A. De Luca ». Rev. *Studies in Romanticism* 23 (1984): 139-147.
- MASSEY, Gerald. « Thomas De Quincey – Grave and Gay ». *North British Review* 39 (1863): 62-86.
- MAY, Claire B. « From Dream to Text: The Collective Unconscious in the Aesthetic Theory of Thomas De Quincey ». *Journal of Evolutionary Psychology* 16 (1995): 75-83.
- . « Thomas De Quincey's Spanish Military Nun: Questions of Historical Authenticity and Plagiarism ». *English Language Notes* 32.2 (1994): 38-45.
- MAYER-ROBIN, Carmen. « Wine, Tobacco and Narcotica: Substances of Bourgeois Decorum and Bohemian Pretensions in Mérimée, Baulelaire and De Quincey ». *Romance notes* 43.3 (2003): 231-239.
- MCCUSKER, Helen. « De Quincey and the Landlord ». *More Books* 14 (1939): 66.
- MCDONAGH, Josephine. « Debt and Desire: De Quincey and the Psychology of Economics ». *Wordsworth Circle* 25.2 (1994): 86-89.
- . « De Quincey, Malthus and the Anachronism-Effect ». Maniquis, « *Essays Upon a New Edition* » 63-80.
- . « Do or Die: Problems of Agency and Gender in the Aesthetics of Murder ». *Genders* 5 (1989): 120-224.
- . « Guilt at the Death Bed ». *Times Higher Education Supplement* 29 November 1991, 21.
- . « Writings on the Mind: Thomas De Quincey and the Importance of the Palimpsest in Nineteenth Century Thought ». *Prose Studies* 10.2 (September 1987): 207-24.

- MCGRATH, Brian. « Thomas De Quincey and the Language of Literature: Or, on the Necessity of Ignorance ». *Studies in English Literature 1500-1900* 47.4 (Sept 1, 2007): 847-862.
- MERITT, Mark D. « De Quincey's Coleridge and the Dismantling of Romantic Authority ». *A/B: Auto/Biography Studies* (ABSt) 20.2 (2005 Winter): 195-229.
- MICKEL, Emmanuel J., Jr. « An Emphatic Image in the *Confessions of an English Opium-Eater* and *Le cimetière marin* ». *Romance Notes* 6 (1964): 5-9.
- MILL, J. S. « Review of *Logic of Political Economy*, Thomas De Quincey ». *Westminster Review* 43 (June 1845): 319-31.
- MILNER, Max. « Les Orphelins du paradis ». *Le Magazine Littéraire* 389 (2000) : 55-57.
- MOORE, H. Hamilton. « Some Unpublished Letters of Thomas De Quincey ». *Review of English Studies* 9 (1933): 176-85.
- MOREUX, Françoise. « Coleridge et de Quincey face à l'inconscient ». *Romantisme* 7.15 (Jan 1, 1977) : 45-56.
- MORLEY, Edith. « Review of *Thomas De Quincey: a Biography*, By H. A. Eaton ». *Modern Language Notes* 52 (1937): 452-3.
- MORRISON, Robert. « Addicts, Edicts, and Empty Infinities: The Rhetoric of Drugs from De Quincey to Derrida ». *University of Toronto Quarterly* 75.4 (Fall 2006): 971-978.
- . « "An Edinburgh surgeon of great eminence" in De Quincey's *Confessions of an Opium-eater* ». *Notes and Queries* 46.1 (1999): 47-8.
- . « The 'Bog School': Carlyle and De Quincey ». *Carlyle Studies Annual* 15 (1995): 13-20.
- . « Chatterton at the Races: De Quincey, Cottle, Southey, and the 'Battle of Hastynges' »; « 'De Quincey's Revenge': David Macbeth Moir and *Confessions of an English Opium Eater* »; « De Quincey on 'Mount Pleasant': William Roscoe and *Confessions of an English opium-eater* ». *Notes and Queries* 52.250.1 (2005 March): 51-52, 53-54, 54-56.
- . « De Quincey's Addiction ». *Romanticism* 17.3 (2011): 270-277.
- . « De Quincey and the Opium-Eater's Other Selves ». *Romanticism: the Journal of Romantic Culture and Criticism* 5.1 (1999): 87-103.
- . « De Quincey, Champion of Shelley ». *Keats-Shelley Journal* 41 (1992): 36-41.

- . « 'I hereby present you, courteous reader': The Literary Presence of Thomas De Quincey ». *Charles Lamb Bulletin* 90 (1995): 68-72.
- . « The Opium-Eater on Stage: Eleanora Louisa Montagu's Dramatisation of De Quincey's Klosterheim ». *Charles Lamb Bulletin* 110 (2000): 78-83.
- . « Poe's De Quincey, Poe's Dupin ». *Essays in Criticism* 51 (2001): 424-41.
- . « Red De Quincey ». *Wordsworth Circle* 29 (1998): 131-136.
- . « The 'Scotchman of Eminent Name' in De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Notes and Queries* 46.1 (1999): 45-7.
- MURRAY, James. « Mill on De Quincey: *Esprit Critique* Revoked ». *Victorian Newsletter* 37 (Spring 1970): 7-12.
- MURRAY, John Middleton. « De Quincey's Sanctuary. A Retreat into Childhood ». *TLS* (25 July 1936): 605-6.
- NORTH, Julian. « De Quincey and the Inferiority of Women ». *Romanticism* 17.3 (2011): 327-339.
- . « Leeches and Opium: De Quincey replies to 'Resolution and Independence' in *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Modern Language Review* 89.3 (July 1994): 572-80.
- . « Shelley Revitalized: Biography and the Reanimated Body ». *European Romantic Review* 21.6 (2010): 751-770.
- NUSS, Melinda. « Creative Spectacle: Hunt, Hazlitt, and De Quincey ». *European Romantic Review* 21.2 (April 2010): 143-159.
- O'QUINN, Daniel. « The Evil Theatrocracy: De Quincey, Kant and the Normative Laws of Tragedy ». *European Romantic Review* 5.1 (1994): 32-48.
- . « The Gog and the Magog of Hunnish Desolation: De Quincey, Kant and the Practice of Death ». *Nineteenth-Century Contexts* 20.3 (1997): 261-86.
- . « Murder, Hospitality, Philosophy: De Quincey and the Complicitous Grounds of National Identity ». *Studies in Romanticism* 38.2 (1999): 135-70.
- . « Ravishment Twice Weekly: De Quincey's Opera Pleasures ». *Romanticism on the Net*, Université de Montréal, 34-35 (mai 2004): n. pag. *Erudit*. Web. 16 mars 2012.
- . « Who Owns What: Slavery, Property, and Eschatological Compensation in Thomas De Quincey's Opium Writings ». *Texas Studies in Literature and Language* 45.3 (2003): 262-92.

- OLIPHANT, Margaret. « The Opium Eater ». *Blackwood's Edinburgh Magazine* 122 (1877): 717-41.
- OWEN, W. J. B. « De Quincey and Shoplifting ». *Wordsworth Circle* 21.2 (1990): 72-76.
- PARRA, Ernesto. « Thomas de Quincey: la virtud de fumar ». *Album, letras, artes* 87 (2006): 86-88.
- PARSONS, Coleman O. « The Woes of Thomas De Quincey ». *Review of English Studies: a Quarterly Journal of English Literature and the English Language* 10 (1934): 190-9.
- PATTERSON, Charles. « De Quincey's Conception of the Novel as Literature of Power ». *PMLA* 70. 3 (1955): 375-89.
- PAULIN, P., PINNA, C., VEDIE, C. « La « mélancolie » d'un mangeur d'opium anglais, Thomas De Quincey (1785-1859) ». *Annales médico-psychologiques* 162.9 (2004) : 749-754.
- PELTIER, Paul. « Musset et Baudelaire à propos des *Confessions d'un mangeur d'opium* ». *Mercure de France* 130 (1918) : 637-47.
- PEROJO ARRONTE, Maria Eugenia. « Influencia de Kant en 'on the Knocking at the Gate in "Macbeth"' de Thomas Quincey ». *BELLS: Barcelona English language and literature studies* 2 (1989): 191-197.
- PERRY, Curtis. « Piranesi's Prison: Thomas De Quincey and the Failure of Autobiography». *Studies in English Literature 1500-1900: The Nineteenth Century* 33.4 (1993): 809-824.
- PETERFREUND, Stuart. « 'The Second Coming' and *Suspiria de Profundis*: Some Affinities ». *American Notes and Queries* 15 (1976): 40-43.
- PETIT, Jean-Pierre. « L'hiéroglyphe dans les *Confessions of An English Opium-Eater* : rêve ou réalité ? » *Centre du Romantisme Anglais, n°3 : la Transgression* / Ed Jacques Blondel. Clermont-Ferrand : UER des Lettres de Clermont, 1976, 53-61. Colloque du 12-13 mars 1976.
- PETIT, Patrick. « L'événement De Quincey ». *Revue Lacanienne* 8 (mars 2010) : 171-180.
- PHILLIPS, Willard. « A Review of De Quincey's "Confessions of an English Opium-Eater" ». *North American review* 18 ns 9 (1824): 90-98.
- PIREDDU, Nicoletta. « 'Portable ecstasies': the Rhetoric of Opium in De Quincey's Autobiography ». *Etudes Anglaises* 48.3 (1995) : 268-75.

- PLATZNER, Robert L. « De Quincey and the Dilemma of Romantic Autobiography ». *Dalhousie Review* 61.4 (1981): 605-17.
- PLOTZ, Judith. « Imaginary Kingdoms with Real Boys in Them: or How the Quincey Brothers Built the British Empire ». *Wordsworth Circle* 27.3 (1996): 131-135.
- . « In the Footsteps of Aladdin: De Quincey's Arabian Nights ». *Wordsworth Circle* 29 (1998): 120-126.
- . « On Guilt Considered as One of the Fine Arts: De Quincey's Criminal Investigations ». *Wordsworth Circle* 19.2 (1988): 83-88.
- POREE, Marc. « More than Mounts the Eye: Coleridge, Byron, De Quincey ». *Anglophonia* 23 (2008): 53-62.
- PORTER, ROGER J. « The Demon Past: De Quincey and the Autobiographer's Dilemma ». *Studies in English Literature 1500-1900, the Nineteenth Century* 20.4 (Autumn 1980): 591-609.
- POULET, Georges. « Phenomenology of Reading ». *New Literature History* 1 (1969): 53-86.
- . « Timeless and Romanticism ». *Journal of the History of Ideas* 15.1 (January 1954): 1-22.
- PROD'HOMME, J.-G., LOFT, Abram. « Berlioz, Musset, and Thomas De Quincey ». *Musical Quarterly* 32.1 (Jan 1, 1946): 98-106.
- QUENNELL, Peter. « Books in General ». *New Statesman and Nation* 40 n.s. (11 Nov. 1950): 429-30.
- RAMSEY, Roger. « The structure of De Quincey's *Confessions* ». *Prose Studies* 1.2 (1978): 21-29.
- RAPIN, Ami-Jacques. « La « divine drogue » : l'art de fumer l'opium et son impact en occident au tournant des XIXe et XXe siècles ». *A Contrario* 1 (fév. 2003) : 6-31.
- REED Arden. « Abysmal influence: Baudelaire, Coleridge, De Quincey, Piranesi, Wordsworth ». *Glyph: Textual Studies* 4 (1978): 189-206.
- REISNER, Thomas A. « De Quincey's Palimpsest Reconsidered ». *Modern Language Studies* 12.2 (1982): 93-95.
- « Review of *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Album* 2 (Nov. 1822): 177-207.
- « Review of *Confessions of an English Opium-Eater* ». *British Critic* ns 18 (Nov. 1822): 531-34.

- « Review of *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Eclectic Review* ns 19 (April 1823): 366-71.
- « Review of *Confessions of an English Opium-Eater* ». *New Edinburgh Review* 4 (Jan 1823): 253-74.
- « Review of *Works of Thomas De Quincey* ». *British Quarterly Review* 38 (July 1863): 1-29.
- ROBERTS, Daniel Sanjiv. « Autobiography as Identity: the Case of Thomas De Quincey ». *Aligarh Critical Miscellany* 4 (1991): 52-65.
- . « De Quincey's "Danish Origin of the Lake Country Dialect" » *Transactions of the Westmorland and Cumberland Antiquarian and Archaeological Society* 99 (1999): 256-65.
- . « De Quincey's Discovery of Lyrical Ballads: the Politics of Reading ». *Studies in Romanticism* 36.4 (1997): 511-40.
- . « Exorcising the Malay: Dreams and the Unconscious in Coleridge and De Quincey ». *Wordsworth Circle* 24 (1993): 91-96.
- . « From Indomania to Indophobia: Thomas De Quincey's Providential Orientalism ». *Cross cultures* 145 (2012): 91-102.
- . « The Janus-Face of Romantic Modernity: Thomas De Quincey's Metropolitan Imagination ». *Romanticism* 17 (2011): 299-308.
- . « The Missing Letters of Thomas De Quincey to Samuel Taylor Coleridge ». *English Language Notes* 36.2 (1998): 21-27.
- . « Not 'Forsworn With Pink Ribbons': Hannah More, Thomas De Quincey and the Literature of Power ». *Romanticism on the Net* 25 (Février 2002): n. pag. *Erudit*. Web. 2 juillet 2013.
- . « 'A Nugget of Pure Truth': Woolf's Debt to De Quincey ». *Notes and Queries* 52.250.1 (2005 Mar): 94-95.
- . « Three Uncollected Coleridgean Marginalia from De Quincey ». *Notes and Queries* 41.3 (1994): 329-35.
- . « Wordsworth's Reading of Rachel Lee: De Quincey's Evidence ». *Notes and Queries* 49.4 (2002): 465-7.
- ROCKWELL, Frederick S. « De Quincey and the Ending of *Moby-Dick* ». *Nineteenth-Century Fiction* 9.3 (1954): 161-8.
- ROMAN, Laura E. « Delving into De Quincey's Palimpsest: Myth-Making, Digression and an Unpublished Text ». *Wordsworth Circle* 26.2 (1995): 107-112.

- . « Milton, De Quincey and the Fugue ». *Wordsworth Summer Conference* Grasmere, 1992.
- . « De Quincey's *Suspiria de Profundis*: the Missing Link Recovered ». *Notes and queries* 49.3 (2002): 47-49.
- . « De Quincey's *Suspiria de Profundis*: the Reason for Incompletion ». *Notes and queries* 43.1 (1996): 43-4.
- ROZENBERG, P. « Essais pédagogiques : Carnet de travail de De Quincey ». *Les Langues Modernes* 60 (1966) : 8-25.
- RUSSET, Margaret. « De Quincey, Nerves, and Narration ». Rev. of *Nerves and Narratives* by Peter Melville Logan and *De Quincey Reviewed* by Julian North. *Review* 22 (2000): 191-7.
- . « Wordsworth's Gothic Interpreter: De Quincey Personifies 'We Are Seven' ». *Studies in Romanticism* 30 (Fall 1991): 345-65. Révisé en tant que premier chapitre de *De Quincey's Romanticism: Canonical Minority and the Forms of Transmission*.
- RZEPKA, Charles J. « The "Dark Problem" of Greek Tragedy: Sublimated violence in De Quincey ». *Wordsworth circle* 24.2 (Spring 1998): 114-120.
- . « De Quincey and Kant ». *PMLA* 115.1 (Jan. 2000): 93-94.
- . « De Quincey and the Malay: Dove Cottage Idolatry ». *Wordsworth Circle* 24.3 (1993): 180-185.
- . « Farce and Self-Representation in De Quincey's *Confessions* ». *Auto/Biography Studies* 2.4 (1986-7): 14-20.
- . « The Literature of Power and the Imperial Will: De Quincey's Opium War essays ». *South Central review* 8.1 (1991): 37-45.
- . « Slavery, Sodomy, and De Quincey's 'Savannah-La-Mar': Surplus Value in Urban Gothic ». *Wordsworth Circle* 27.1 (1996): 33-37.
- . « Thomas de Quincey and Roman Ingarden: The Phenomenology of the 'Literature of Power' ». *Analecta Husserliana* 33 (1991): p119-130 ref 1/2 p.
- . « Thomas De Quincey's 'Three-Fingered Jack': the West Indian Origins of the 'Dark Interpreter' ». *European Romantic Review* 8.2 (1997): 117-38.
- S., H. W. « Life and Writings of Thomas De Quincey ». *Fraser's Magazine* 62 (1860): 781-92; 63 (1861): 51-69.

- SALINES, Emily. « The Figure of the Innocent Prostitute in Two French Versions of Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* ». *Women in French Studies* 5 (1997): 205-14.
- SALT, Henry S. « The Depreciation of De Quincey ». *National Review* 543 (1928): 399-405.
- . « De Quincey and Wordsworth ». *Manchester Guardian* 20 August 1904, 5.
- SCHMID, Thomas H. « Crocodiles and 'Inoculation' Reconsidered: De Quincey, Opium, and the Dream Object ». *Wordsworth Circle* 39.1.2 (2008): 35-38.
- SCHNEIDER, Matthew. « Paper Money and Palimpsest: Thomas De Quincey and Representational Crisis ». *Paroles Gelées: UCLA French Studies* 8 (1990): 49-62.
- SCHOENFIELD, Mark. « The Shifting Relic: Thomas De Quincey's "Samuel Taylor Coleridge" ». *Nineteenth-Century Contexts* 12.1 (Spring 1988): 105-121.
- SECOR, Marie. « The Legacy of Nineteenth-Century Style Theory ». *Rhetoric Society Quarterly* 22.2 (1982): 76-84.
- SELIG, Robert L. « Gissing's Vision of Croton: De Quincey, Lenormant, Livy, and the Past Recaptured ». *Gissing Journal* 39.3 (2003): 12-18.
- SHAPIRO, Fred R. « Words for the OED from De Quincey ». *American Notes and Queries* 22.3-4 (1983): 49-50.
- SHILSTONE Frederick. « "Autobiography as Involute": De Quincey on the Therapies of Memory ». *South Atlantic review* 48.1 (Jan 1983): 20-34.
- SIMMONS, Diane. « Narcissism and Sinophobia: the Case of Thomas De Quincey ». *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* 7.2 (2002): 179-89.
- SLABY, Frédéric. « 'Vos pensées ne sont pas mes pensées et mes chemins ne sont pas vos chemins' (Isaïe 55.8) : une réflexion sur le thème de l'ordre dans les *Suspiria de Profundis* (1845) de Thomas De Quincey ». *La Revue LISA/ LISA e-journal* 7.3 (2009) : n. pag. Web. 2 juillet 2013.
- SLUSSER, George. « Breaking the Mind Circle: De Quincey's "The English Mail Coach" and the Origins of Science Fiction ». *Extrapolation* 42.2 (2001): 111-123.
- SMITH, Julianne. « Private Practice: Thomas De Quincey, Margaret Oliphant, and the Construction of Women's Rhetoric in the Victorian Periodical Press ». *Rhetoric Review* 23.1 (2004): 40-56.
- SNYDER, Robert Lance. « A De Quinceyan Source for Poe's "The Masque of the Red Death" ». *Studies in Short Fiction* Newberry, S.C. 21.2 (1984): 103-110.

- . « De Quincey's Liminal Interspaces: 'On Murder Considered as One of the Fine Arts » ». *Nineteenth Century Prose* 28.2 (2001): 102-118.
- . « De Quincey's Literature of Power: A Mythic Paradigm » ». *Studies in English Literature* 26.4 (1986): 691-711.
- . « *Klosterheim*: De Quincey's Gothic Masque » ». *Research Studies* 49.3 (1981): 129-42.
- SOOD, Arun. « Dreaming of the Self: Thomas De Quincey and the Development of the Confessional Mode ». Issue 20 (Spring 2013), 13 p. *eSharp* (online journal). Web. 01 juillet 2013.
- SPECTOR, Stephen J. « Thomas De Quincey: Self-Effacing Autobiographer » ». *Studies in Romanticism* 18 (1979): 501-520.
- ST QUENTIN. « Three Friends of Mine: De Quincey, Coleridge and Poe » ». *Canadian Monthly and National Review* 13 (1878): 359-65.
- STANSFIELD, Abraham. « Thomas De Quincey » ». *Manchester Quarterly* 2 (1892): 343-55.
- STEPHEN, Leslie. « De Quincey » ». *Fortnightly Review* 15 (1871): 310-29.
- STEPHENS, Cynthia. « Borges, De Quincey and the Interpretation of Words » ». *Romance Quarterly* 39.4 (1992): 481-7.
- STEVENSON, Andrew. « Practice to Deceive: Walladmor and Other Scott Hoaxes » ». *Scottish Literary Journal* 24.2 (1997): 36-45.
- STEVENSON, Catherine Barnes. « The Shades of Homer Exorcises The Ghost of De Quincey: Tennyson's "The Lotus-Eaters" » ». *Browning Institute Studies* 10 (1982): 117-41.
- STEWART, David. « Commerce, Genius and De Quincey's Literary Identity » ». *Studies in English Literature 1500-1900* 50.4 (autumn 2010): 775-789.
- STIRLING, James Hutchinson. « De Quincey and Coleridge upon Kant » ». *Fortnightly Review* N. S. 10 (October 1, 1867): 377-97.
- STROUT, Alan. « De Quincey and Wordsworth » *Notes and Queries* (11 June 1938): 423.
- SUDAN, Rajani. « Englishness 'A'muck': De Quincey's *Confessions* » ». *Genre: Forms of Discourse and Culture* 27.4 (1994): 377-94.
- SUNDELSON, David. « Evading the Crocodile: De Quincey's 'The English Mail-Coach' » ». *Psychocultural Review* 1 (1977): 9-20.

- SYMONDS, Barry. « "Do not suppose that I am underwriting myself": The Labyrinth of De Quincey's Manuscript ». *Wordsworth Circle* 29 (1998): 137-140.
- TALEY, Paul. « De Quincey on Persuasion, Invention, and Style ». *Central States Speech Journal* 16 (1965): 243-254.
- TERADA, Rei. « Living a Ruined life: De Quincey Beyond the Worst ». *European Romantic Review* 20.2 (April 2009): 177-186.
- Thomas De Quincey* (1785-1859), special issue of *Digraphe* 71 (octobre 1994), Gallimard, 160 p.
- « Thomas De Quincey and his Works ». *Hogg's Instructor* 3 (July 1854): 1-15.
- THORNTON, Sara. « The Impotent Eye and the Nineteenth-Century City: Problems of Representation in De Quincey and Dickens ». *Etudes anglaises* 55(2002): 14-27.
- THRON, Michael. « A New Introduction for Thomas De Quincey ». *Prairie Schooner* 55.1-2 (1981): 210-25.
- . « The Significance of Catherine's Wordsworth Death to Thomas De Quincey and William Wordsworth ». *Studies in English Literature 1500-1900* 28 (1988): 559-67.
- TRACY, Robert. « 'Opium Is the True Hero of the Tale': De Quincey, Dickens, and The Mystery of Edwin Drood ». *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction* 40 (2009): 199-214.
- VALDOVINOS, Mario. « Thomas de Quincey y los paraísos artificiales ». *Literatura y lingüística* 12 (2000): n. pag. *Scielo*. Web. 2 juillet 2013.
- VILLAMIL L., Andrés Felipe. « Review of: *Los éxtasis metafísicos en los pensamientos de Schopenhauer y De Quincey* », by Sandra Baquedano Jer. *Ideas y valores [Universidad Nacional de Colombia]* 60.146 (agosto 2011): 211. Web. 18 août 2012.
- VINE, Steve. « "Intermitting Power": De Quincey's Sublime Identifications ». *Prose Studies* 30.2 (August 2008): 142-158.
- WATSON, George. « Thomas De Quincey: the Opium Eater and the Other Selves ». *Critical Quarterly* 24.2 (1982): 13-17.
- WELLEK, René. « De Quincey's Status in the History of Ideas ». *Philological Quarterly* 23 (July 1944): 248-72.
- WELLS, John E. « De Quincey and *The Prelude* in 1839 ». *Philological Quarterly* 20 (1941): 1-24.

- . « The Story of Wordsworth's 'Cintra' ». *Studies in Philology* 18.1 (1921): 15-76.
- . « Wordsworth and De Quincey in Westmorland Politics, 1818 ». *PMLA* 55 (Dec. 1940): 1080-1128.
- WENDORF, Richard. « Piranesi's Double Ruin ». *Eighteenth-Century Studies* 34.2 (2001): 161-80.
- WHALE, John C. « De Quincey's Anarchic Moments ». *Essays in Criticism* 33.4 (1983): 273-293. Repris dans *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography*.
- . « De Quincey's *Suspiria de Profundis* ». *Explicator* 41.4 (1983): 26-7.
- WHITAKER, Steven. « Burroughs and De Quincey: Two Tasters of the 'Divine Luxuries' ». *Dyonisos: The Literature and Addiction TriQuarterly* 4.3 (1993): 9-11.
- WILNER, Joshua. « Autobiography and Addiction: The Case of De Quincey ». *Genre* 14.4 (1981): 493-503.
- . « De Quincey's Labyrinth and Thyrsus ». *Hebrew University Studies in Literature and the Arts* 10.1 (1982): 23-28.
- WILSON, Simon. « De Quincey's Gastric Fantastic ». *Fortean Times Magazine* Feb. 2004, n. pag. Web. 12 août 2012.
- WINBERG, Christine. « Imagining Wordsworth: De Quincey and the Art of Biography ». *University of Cape Town Studies in English* 15 (1986): 12-23.
- WINTERS, Warrington. « De Quincey and the Archetypal Death Wish (A Note on *The English Mail-Coach*) ». *Literature and Psychology* 14 (1964): 61-63.
- WOLFE, Ralph Haven. « De Quincey and Wordsworth: Some Affinities ». *Ball State University Forum* 6.3 (autumn 1965): 61-64.
- . « De Quincey, Wordsworth and *Hamlet* ». *Notes and Queries* 8 (Jan. 1961): 24-25
- WOOLF, Virginia. « Impassioned Prose ». *TLS* 16 September 1926, 601-2.
- WORDSWORTH, Jonathan. « Two Dark Interpreters: Wordsworth and De Quincey ». *Wordsworth Circle* 17.2 (1986): 40-50.
- WRIGHT, Brooks. « The Cave of Trophonius: Myth and Reality in De Quincey ». *Nineteenth-Century Fiction* 8 (1954): 290-299.
- YOUNGQUIST, Paul. « De Quincey's Crazy Body ». *PMLA* 114.3 (May 1999): 346-358.
- ZIEGENHAGEN, Timothy. « War Addiction in Thomas De Quincey's *The English Mail-Coach* ». *Wordsworth Circle* 35.2 (2004): 93-98.

ZIEGER, Susan. « Victorian Hallucinogens ». *Romanticism on the Net* 49 (2008): n. pag. *Erudit*. Web. 2 juillet 2013.

Site web personnel

LOCAS, Janis. « Baudelaire, De Quincey et les formules digressives : études de rhétorique ». N. pag. *Site personnel de Guillaume Hatt*. Web. 17 août 2012.
<http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/art2c.htm>

Fiction

BALLESTEROS, Rafael. *Los últimos días de Thomas de Quincey* (roman).
Barcelona: DVD Ediciones, 2006, 223 p.

Bibliographie critique complémentaire (ouvrages et articles cités)

Critique générale

BARRETT, William. *The Death of the Soul*. Oxford: Oxford University Press, 1987, 173 p.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris : Seuil, 1980, 375 p.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, 340 p.

BONY, Alain. *The Spectator et l'essai périodique*. Paris : Didier-Erudition, 1999, 343p.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, 408 p.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1993, 409 p.

DETHY, Michel. *Introduction à la psychanalyse de Lacan*. Lyon : Chronique Sociale, 1991, 147 p.

DIDER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris : PUF, 1976, 205 p.

EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999, 207 p.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris : Bernard Grasset, 1979, 315 p.

FREUD, Sigmund. *L'avenir d'une illusion* [1948]. Paris : PUF, 1971, 100 p.

---. *La naissance de la psychanalyse – Lettres à Wilhelm Fliess*. Paris, PUF, 1991, 424 p.

- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton University Press, 1957, 383 p.
- GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 1991, 430 p.
- KAMIENIAK, Jean-Pierre. *Freud, un enfant de l'humour ?* Lausanne, Paris : Delachaux et Niestlé, 2000. 271 p.
- LAURENT, Jacques. *Roman du roman*. Paris : Gallimard, 1977, 212 p.
- LEJEUNE, Philipe. *Moi Aussi*. Paris : Seuil, 1996, 346 p.
- . *Le Pacte Autobiographique* [1975]. Paris : Seuil, 1996, 380 p.
- . *Signes de vie. Le Pacte Autobiographique 2*. Paris : Seuil, 2005, 275 p.
- LUKACS, G. *La théorie du Roman*. Ed. Lucien Goldmann. Paris : Gonthier, 1963, 196 p.
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero, 1966, 107.
- SEARLES, Harold. *L'effort pour rendre l'autre fou*. Introduction de Pierre Fédida. Paris : Gallimard, 1993, 439 p.
- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978, 88p.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : éd. Amsterdam, 2009, 109 p.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la société française de philosophie* 3 (juillet-septembre 1969) : 73-104.
- FREUD, Sigmund. « Dostoïevski et le Parricide ». *Résultats, Idées, problèmes*. Vol. II. Paris : PUF, 1985, 161-179.
- . « L'inquiétante étrangeté » [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985, 209-263.
- GUILLERMIT, Louis (Ed., trad.). Introduction : « Kant et le kantisme ». *Critique de la faculté de Juger*. Par Kant. Paris : Vrin, 1997, 1-185.
- SERVOISE, Sylvie. « L'art de l'intime ». *Raison publique* 14 (31 mai 2012) : n. pag. raison-publique.fr. Web. 26/08/2014.
- SPIVAK, Gayatri. « Le tranchant de la lettre ». *En d'autres mondes, en d'autres mots : essais de politique culturelle* [1978]. Payot & Rivages, 2009, 33-51. Titre original : *In Other World*.

Etudes de civilisation : l'identité nationale

BELROSE, Maurice, BERTIN-ELISABETH, Cécile, MENCE-CASTER, Corinne (eds.). *Penser l'Entre-deux. Entre hispanité et américanité*. Paris : Le Manuscrit, 2005, 465 p. Actes de colloque international du 10-11 mars 2005, Université des Antilles et de la Guyane.

GIROUARD, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven: Yale University Press, 1981, 328 p.

LANGFORD, Paul. *Englishness Identified*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 305

PAXMAN, Jeremy. *The English*. London: Penguin Books, 1999, 309 p.

CAVALIE, Elsa. « Unofficial Englishmen: Representations of the English Gentleman in Julian Barnes's *Arthur and George* ». *Englishness Revisited*. / Ed. Floriane REVIRON-PIEGAY. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, 406 p.

Gothique

GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 255 p.

LEVY, Maurice. *Le roman "gothique" anglais (1764-1824)*. Paris: Albin Michel, 1995.

PUNTER, David. *The Literature of Terror. Vol 1: The Gothic Tradition*. Longman: London, 1996, 237 p.

Ironie, humour, parodie, satire, etc.

BERGSON, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. Paris : Payot et Rivages, 2011, 201 p.

BOOTH, W. C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, 292p.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905]. Paris : Gallimard, 1988, 442 p.

FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony in European Narratives, 1760-1857*. Macmillan: London, 1984, 276 p.

GROUPAR (Ed.). *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York : Peter Lang, 1984, 166 p. Actes de colloque tenu à Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, du 8 au 10 octobre 1981.

- HANDWERK, Gary. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. Yale University Press: New Haven, 1985, 231 p.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris : Flammarion, 1964, 186 p.
- KIERKEGAARD, Soren. *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Œuvres complètes*, tome II. Ed. Paul-Henri Tisseau, Else-Marie Jacquet-Tisseau. Paris : L'Orante, 1975, 367 p.
- MERCIER-LECA, Florence. *L'ironie*. Paris : Hachette, 2003, 125 p.
- MUECKE, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co. Ltd, 1969, 276 p.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001, 310 p.
- STONES, Graeme. *Parodies of the Romantic Age, vol 1*. London: Pickering & Chatto, 1999, 342 p.
- WORCESTER, David. *The Art of Satire*. New York: Russell & Russell, 1960, 191 p.
- BEHLER, Ernst. « Techniques of Irony in the Light of Romantic Theory ». *Rice University Studies* 57:4 (1971): 1-17.
- FREUD, Sigmund. « L'humour » [1927]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985, 318-328.
- HANDWERK, Gary. « Romantic Irony ». *Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 5: *Romanticism*. / Ed. Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 493 p.

Romantisme

- ABRAMS, M. H. (ed.). *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1960, 384 p.
- ALMEIDA, Joselyn M. *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, 385 p.
- BATES, Brian. *Wordsworth's Poetic Collection, Supplementary Reading and Poetic Reception*. London : Pickering & Chatto, 2012, 236 p.
- BENNETT, Andrew. *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Cambridge University Press: 2000, 268 p.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973, 155 p.
- CANTOR, Paul A. *Creature and Creator: Myth-Making and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 223 p.

- CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*. London: John Murray, 1973, 366 p.
- COPLEY, Stephen, WHALE, John (eds.). *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts, 1780-1832*. London: Routledge, 1992, 261 p.
- EILENBERG, Susan. *Strange Power of Speech: Wordsworth, Coleridge, and Literary Possession*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1992, 278 p.
- FAVRET, Mary A., WATSON Nicola J. (eds.). *At the Limits of Romanticism: Essays in Cultural, Feminist, and Materialist Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, 291 p.
- FESTA-MCCORMICK, Diana. « The Myth of the *Poètes Maudits* ». *Pre-text / Text / Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature* (1980): 199-215.
- GAILLET DE CHEZELLES, Florence. *Wordsworth et la Marche*. Grenoble: ELLUG, 2007, 423 p.
- GARBER, Frederick. *Self, Text and Romantic Irony: The Example of Byron*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, 322 p.
- GIGANTE, Denise. *Life. Organic Form and Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 2009, 302 p.
- GILBERT, Sandra, Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1979, 719 p.
- GILMAN, James. *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. London: William Pickering, 1838, vol I, n. pag.
- GUSDORF, Georges. *Le Romantisme*, Vol. I : *Le savoir romantique. Fondements du savoir romantique. Du néant à Dieu dans le savoir romantique*. Paris : Payot, 1993, 896 p. Réédition de : *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, tomes 9 et 10.
- . *Le Romantisme*, Vol. II : *L'homme et la nature. L'homme romantique. Le savoir romantique de la nature*. Paris : Payot, 1993, 706 p. Réédition de : *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, tomes 11 et 12.
- JACK, Ian. *English Literature 1815-1832*. Oxford: Clarendon Press, 1963, 410.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philipe, NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire : la théorie de la littérature dans le Romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978, 444 p.

- LOWY, Michael, SAYRE, Robert. *Révolution et mélancolie : le Romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris : Payot, 1992, 306 p.
- MCFARLAND, Thomas. *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation*. Princeton: Princeton University Press, 1981, 432 p.
- MCGANN, Jerome. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1983, 172 p.
- MCNIECE, Gerald. *The Knowledge That Endures: Coleridge, German Philosophy and the Logic of Romantic Thought*. London: Macmillan, 1992, 226 p.
- MELLOR, Ann K. *English Romantic Irony*. London, Harvard: Harvard University Press, 1980, 219 p.
- OERLEMANS, Onno. *Romanticism and the Materiality of Nature* (2002). University of Toronto Press: Toronto, Buffalo NY and London, 2004, 256 p.
- PIQUET, François. *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*. Paris : PUF, 1997, 288 p.
- PYLE, Forest. *The Ideology of Imagination: Subject and Society in the Discourse of Romanticism*. Stanford University Press: Stanford, California, 1995, 225 p.
- ROZENBERG, Paul. *Le Romantisme anglais : le défi des vulnérables*. Paris : Larousse, 1973, 288 p.
- STAFFORD, Fiona. *Reading Romantic Poetry*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, 237 p.
- STEWART, David. *Romantic Magazines and Metropolitan Literary Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, 248 p.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Vol. 2: *the Romantic Age*. New Haven: Yale University Press, 1955, 459 p.
- WU, Duncan. *A Companion to Romanticism*. London: Blackwell, 1997, 594 p.
- BEHRENDT, Stephen. « The Romantic Reader ». Wu, 91-100.
- CRINQUAND, Sylvie. « "Un combat sans ennemis", ou l'usage de la négation chez Wordsworth ». *Wordsworth ou l'autre voix*. / Eds Christian La Cassagnère, Adolphe Haberer. Presses Universitaires de Lyon, 1999, 95-112.
- FANG, Karen. « Empire, Coleridge and Charles Lamb's Consumer Imagination ». *SEL* 43.4 (2003): 815-843.
- JORDAN, John E. « Wordsworth's Humour ». *PMLA* 73.1 (Mar., 1958): 81-93.

- MILNES, Tim « Charles Lamb: Professor of Indifference ». *Philosophy and Literature* 28:2 (October 2004): 326.
- PERRY, Seamus. « Romanticism: the Brief History of a Concept ». Wu, 3-11.
- RADCLIFFE, Evan. « "In dreams begin responsibility": Wordsworth's Ruined Cottage Story ». *Studies in Romanticism* 23.1 (Spring 1984): 101-119.
- SMYSER, Jane W. « Wordsworth's Dream of Poetry and Science ». *PMLA* 121 (1956): 269-75.
- STABLER, Jane. « George Gordon, Lord Byron, *Don Juan* ». Wu, 247-258.
- TROTT, Nicola. « Milton and the Romantics ». Wu, 520-534.

Victorianisme

- ALLEN, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1969, 255 p.
- EASTHAM, Andrew. *Aesthetic Afterlives. Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*. London: Continuum, 2011, 257 p.
- HEYCK, Thomas Williams. *The Transformation of Intellectual Life in Victorian England*. Croom Helm: London, 1982, 262 p.
- SCHUR, Owen. *Victorian pastoral: Tennyson, Hardy, and the Subversion of Forms*. Columbus: Ohio State University Press, 1989, 238 p.
- RINEHART, Keith. « The Victorian Approach to Autobiography ». *Modern Philology* (February 1954): 177-186.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Vol. 3. *The Age of Transition*. New Haven: Yale University Press, 1966, 389 p.

Annexes

Annexe 1. Corpus ironique et humoristique

1. Quinze articles entièrement humoristiques et / ou ironiques :

- « Mr Orator Ego » (I 135-137) : un court article de politique, satirique, publié en tant qu'éditeur de la revue *Westmorland Gazette*.
- « Anecdoteage, 1. Miss Hawkin's Anecdotes » (III 100-113) : le corps de l'article est composé des anecdotes comiques tirées d'un livre de Miss Hawkins, et accompagnées de commentaires humoristiques de De Quincey.
- « The Street Companion; or the Young Man's Guide and the Old Man's Comfort, in the Choice of Shoes » (IV 450-454) : cet article de quatre pages parodie *The Library Companion : or the Young man's guide and the old man's comfort in a the choice of a library*, de Dibdin.
- « [King James I of Scotland], Rev » (V 70-71) : en une page, une critique assassine d'une tragédie.
- « [Cornillon's Dictionnaire] » (V 159-165) : De Quincey expédie le sujet annoncé en une page, puis consacre le reste de l'article à une satire de l'éducation écossaise.
- [Two Words on John Ramsay M'Culloch] (V 302) : une simple note irrévérencieuse de 2 lignes
- Les 2 articles de « On Murder, Considered as one of the Fine Arts » (VI 110-134, XI 397-408) jouent avec l'idée d'une esthétique du meurtre¹⁷.
- « Orthographic Mutineers » (XVI 36-46) : troisième partie du portrait de Landor et digression sur les difficultés de l'orthographe, en anglais et en grec.
- La première partie du récit biographique romancé « The Nautico-Military Nun of Spain » (XVI 94-110)
- « Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum » (XVI 291-304) : une anecdote autobiographique racontée avec une exagération caricaturale et beaucoup d'autodérision
- « Sir William Hamilton, Bart » (XVII) : premier volet d'un portrait de Hamilton, très digressif.

¹⁷ Dans le troisième article, « Postscript », prédomine une tonalité bien différente, faite de suspense et d'horreur.

- « [Doctor Franklin] » (XVIII 195-9. Manuscrit) : satire acerbe imaginant la pierre tombale du dit Dr Franklin.
- « [The Westmorland Laker] » (XX 249-254. Manuscrit) : satire du tourisme.
- « [Lord Castlereagh and Westmorland] » (XX 255-259. Manuscrit) : peut-être une suite du précédent.

Cinq articles dont c'est la tonalité prédominante (plus de la moitié du texte):

- « To the Lakers » (III 162-163)
- « Goethe » (IV 167-203) : une critique virulente de *Wilhelm Meister*
- La première partie de « Brief Appraisal of Greek Literature » (XI 3-26)
- « System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescope » (XV 393-421)
- Les deux premiers articles de « Sketch from Childhood » centrés sur son frère William (XVII SFC 69-86, 87-100)

2. Référence des passages ironiques :

A. Ironie des articles autobiographiques

Volume I : 16, 18, 20, 28.

Volume II : 11, 14, 15, 17, 18, 23, 24, 28 [note], 29, 34, 35, 42, 43, 44, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 81, 87, 104, 105, 106, 108, 116 + [note], 117, 140, 143, 147, 158, 161, 163, 164, 165, 167 [note], 168, 176, 177, 181, 184 [note], 189, 191, 196, 198, 201, 206 + [note], 207, 212, 217, 218, 219, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 242 [note], 248, 252, 271.

Volume IX : 330, 333, 334, 335, 340, 352, 353.

Volume X : 18-19, 43, 44, 45, 55, 57, 90, 103, 106, 161, 202, 270, 280, 293, 305, 309, 310, 317, 325-6.

Volume XI : 46, 47, 86, 99, 117, 124, 128, 171, 185, 239, 249.

Volume XV : 102, 115, 139, 147-8 [note], 167, 171, 172, 174.

Volume XVI : 410-411, 412, 413, 414, 415, 416, 420, 435.

Volume XVII : 70, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 98, 101, 102, 119, 122, 135, 136, 142.

Volume XIX : 4-5, 26, 27, 28 + [note], 42, 64, 72, 80, 90, 94, 98 + [note], 138, 180, 183, 139, 180, 183, 191, 208, 221, 235, 261, 263, 272, 276, 333, 341, 383.

B. Ironie des articles non autobiographiques

Volume I : 132, 136, 156, 167, 183, 229, 237, 284, 329.

Volume III : 18, 25, 78, 87, 88, 104, 106, 135, 151, 166.

Volume IV : 70, 72, 73, 77, 79, 88, 98, 99, 169, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 189 [note], 190, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 218, 221, 246, 260, 266, 445, 447.

Volume V : 14, 21, 32-33, 33, 44, 47, 54, 55, 56, 62, 65, 71, 77, 124, 125, 171, 197, 247, 248, 255, 285, 324, 325.

Volume VI : 4, 14 [note], 17, 19, 21, 135, 136, 233.

Volume VII : 23, 25, 66, 68, 72+ [note], 106, 130, 177, 230 [note], 231.

Volume VIII : 15, 23, 27, 42, 45, 55, 62, 160.

Volume IX : 45, 46, 48, 66, 372, 407.

Volume XI : 24 + [note], 26, 30, 358, 390, 392, 422, 423, 516, 557, 558.

Volume XII : 14, 15, 22, 37, 82, 96, 97, 104, 105, 106, 111, 121-122, 134.

Volume XIII : 7, 16, 17, 21, 44, 70, 71, 78, 135, 170, 190, 192, 194, 290.

Volume XIV : 7, 33, 162, 163, 234.

Volume XV : 67, 69, 74, 93, 95, 105, 112, 116, 117, 123, 273, 274, 286, 287, 313, 321, 329, 330, 384-5, 395, 408, 553.

Volume XVI : 5, 7, 8 [note], 12, 13, 19, 23, 25, 37, 40, 43, 48, 126, 131-133, 136, 151, 153, 156 [note], 161, 166, 171, 176, 193, 195, 198, 199 [note], 206, 232, 252, 265, 271, 274-275 + [notes], 276, 283, 285 + [note].

Volume XVII : 33, 158 + [note], 167 [note], 182-3, 185, 187 [note], 191, 230, 233, 268, 269, 316.

Volume XVIII : 55, 58, 59, 62, 95, 99 [note], 112, 132, 134, 142, 165, 195-6.

Volume XX : 26, 120, 134, 137, 356, 365.

Volume XXI : 23, 50, 56, 81, 121, 146.

3. Références des passages humoristiques

A. Humour des articles autobiographiques

Volume I : 12, 15, 24.

Volume II : 13, 17, 21, 23, 24, 25, 33, 42 [note], 44, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58 [note], 59, 60, 65, 74, 81, 97 [note], 104, 123, 125, 138, 141, 142, 149, 154 [note], 157, 158, 161, 162, 163, 165, 166, 177, 181, 182, 184 + [note], 186, 187, 191-192,

195, 200, 201, 202, 206, 211, 218, 219, 220-221, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 234, 235, 238-239, 242 + [note], 243, 244, 248, 251-2, 272, 276, 326.

Volume IX : 330, 334, 348, 355-6.

Volume X : 18-19, 25, 30, 31, 32, 33, 39, 43, 87, 99, 100, 102, 103, 106-7, 112, 161, 170, 174, 190, 237, 241, 289, 318, 334.

Volume XI : 54, 68, 99, 117, 118, 119, 125, 126-127, 128, 133, 169, 170, 171, 189, 249, 266.

Volume XV : 104, 105, 107, 112, 114, 115, 116-118, 123, 134, 158, 161, 163 [note], 171, 178 [note], 192, 231, 265, 286, 287, 300, 302 + [note], 303 [note], 305-306, 394.

Volume XVI : 374, 375, 379, 382, 388, 392, 393, 408-416, 417, 418-419, 420, 433, 434-35, 436.

Volume XVII : 34, 36-37, 69, 70, 75, 76, 77, 78-82, 83, 84-5, 86, 91, 92-3, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102-3, 109, 112, 118, 119, 119-121, 122, 125, 127, 130, 133, 141, 142, 143, 144.

Volume XIX : 26-27, 32, 40, 61-62, 63, 75, 81, 89, 90, 94, 98, 104-5, 112-113, 126, 129, 133, 173-174, 175, 176, 177, 179, 183-5, 210 [note], 224, 225, 226, 235, 240, 243, 255, 258, 260, 261-2, 263, 270, 272, 320, 324, 334, 339, 350, 360, 382-3, 393, 395, 401, 409 [note], 410, 411, 412-13, 414, 417.

B. Humour des articles non autobiographiques

Volume I : 115, 132, 136, 156, 157, 158, 159, 161, 167, 173, 175, 176, 178, 236, 286, 297, 301, 323, 328.

Volume III : 18, 19, 22 [note], 23 + [note]-24, 25 + [note], 47, 48-49, 86-87, 100-1, 105, 106, 107, 110, 115, 116, 162-3, 169, 198, 285-6.

Volume IV : 4, 75-76, 81, 91, 93-94, 95, 99, 112, 116, 119, 178, 183, 183-4, 185 + [note], 186, 187, 193, 194, 198 [note], 199, 202, 203, 218-219, 220, 221, 228, 229, 236, 245, 246, 248, 254, 256, 261, 266, 267, 268-269, 270, 443, 445, 446.

Volume V : 3, 4-5, 92-93, 101, 150, 177-8, 179, 182, 193, 197, 248, 283, 295-296, 311, 323, 324, 325, 326.

Volume VI : 4-5, 14 [note], 15-16, 17, 158, 176, 182, 224, 226, 243, 246, 327-29.

Volume VII : 9, 25, 62, 115, 136.

Volume VIII : 9-10, 16, 17, 23, 56, 59, 60-62, 140, 83, 96, 193 [note].

Volume IX : 22, 45-48, 61-2, 66, 306-7, 308, 367, 372-373, 407.

Volume XI : 5, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 21, 23, 24, 25, 29, 357- 358, 361-362, 390, 409-418, 420, 421, 423, 426-7, 428 + [note], 430, 433-436, 508, 543.

Volume XII : 14, 15-16, 37, 38, 39, 43, 45, 46, 59-60, 97, 119, 121-122, 134, 140.

Volume XIII : 8, 9-10, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 27, 31, 34, 43, 44, 47, 50, 51, 56, 59, 73, 94-95, 95-96, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 126 [note], 135, 189-196, 199, 200, 202, 210, 211, 223, 256.

Volume XIV : 7, 8, 26, 37, 41, 61, 65-66, 71, 72, 73-74, 75, 80, 81, 83, 85, 86, 93, 95, 97, 140, 163, 171, 192-93, 222, 275.

Volume XV : 61, 62, 63, 67, 68-69, 74, 108, 217, 231, 246, 247, 253, 312-313, 314, 321 [note], 323, 327, 328, 329, 330-31, 336, 352, 374, 395-7, 398, 399, 402, 405, 407, 410 [note], 411, 413, 414, 415.

Volume XVI : 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 23-24, 26, 28-29, 31, 36-46, 49, 47-8, 49, 50-51, 52, 53, 54, 55, 58-59, 65-6, 67-68, 69, 71-72, 73, 74, 75, 76, 76-77, 82, 86 [note], 112, 113, 114, 118, 124 [note], 126, 132, 134, 136-7, 141, 148-9, 151, 152, 153-154, 155-156, 156 [note], 159-160, 161, 165, 166, 169, 170, 171 + [note], 172, 186, 187, 188 [note], 189 + [note], 189-190, 191, 192-193, 194, 195-196, 197-198, 199 + [note], 200, 202, 203, 204, 205-206, 207 [note], 209, 212, 215-216, 220, 225, 226 [note], 227, 228, 230, 231 [note], 233, 236, 237, 241, 243, 245 + [note], 246 [note], 255, 257, 258, 259, 260, 265, 269-271, 272-274, 275, 278, 284, 285, 314 + [note], 318, 319-20, 321, 350.

Volume XVII : 8, 10, 15, 43, 44, 57, 65, 145-147, 148, 149, 151-153, 154-155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 170, 177, 180, 182-3, 187, 190, 191, 215 [note], 226-28, 230, 231, 232, 269, 274-282, 288, 323, 324, 327, 332.

Volume XVIII : 35-36, 55-56, 59-60, 62-63, 78, 95, 103-4, 132, 135, 155.

Volume XX : 7, 10, 16, 88, 91, 111, 145, 146, 242, 247, 355-6, 372, 375, 384.

Volume XXI : 11, 23 [note], 23-24, 44-45, 46, 50, 51, 54, 62, 63, 67, 68, 69, 90-91, 98, 99, 101-102, 125, 136.

4. Références hors œuvres complètes (Jordan, *De Quincey to the Wordsworths*) :

- A. Ironie dans les lettres aux Wordsworth (Jordan *De Quincey to the Wordsworths*) : 106, 157, 174, 240, 249, 250.
- B. Humour des lettres aux Wordsworths : 98, 100, 106, 109, 111, 114, 124, 136, 138, 141, 154-55, 163, 179, 261.

Annexe 2. Corpus autobiographique

1. Récits à dominance autobiographique :

- « Diary » (I 7-79)
- « Confessions of an English Opium-Eater » (1821, II 1-76)
- « Letter from the English Opium Eater » (II 77-79)
- « Appendix (1822) » (80-87)
- « Confessions of an English Opium-Eater » (1856. II 88-278)
- « Sketches of Life and Manners : from the Autobiography of an English Opium-Eater » : [Feb], [March], et de [August 1834] jusqu'à « Oxford » [June] (X 3-50, 86-141)
- « Lake Reminiscences » (XI 40-140)
- « Sketches of Life and Manners » (XI 141-307)
- « Suspiria De Profundis : Being A Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater » (XV 126-204)
- « Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum » (XVI 291-304)
- « The English Mail-Coach » (XVI 401-428)
- « Vision of Sudden Death » (XVI EMC 429-449)
- « A Sketch from Childhood » Introduction, II, III, IV, V, VII (XVII 69-)
- *Autobiographical Sketches*, 2 vol. (XIX 1-425)
- « My Mother » (XX 352-54)

2. Récits à dominance biographique :

- « Mrs Hannah More » (IX 323-357)
- « Sketches of Life and Manners : from the Autobiography of an English Opium-Eater [April] », « The Irish Rebellion », « Oxford [August 1835] » - « Samuel Taylor Coleridge [IV] » (X 51-86, 142-347)
- « Lake Reminiscences » (XI 40-140)
- « Sketches of Life and Manners » (XI 141-307)
- « Final Memorials of Charles Lamb » (XVI 365-397)
- « A Sketch from Childhood » VI (XVII 125-137)
- « Conversation and Samuel Taylor Coleridge » (XXI 42-70)

Annexe 3. Articles sur le meurtre

Le postulat selon lequel une appréciation artistique du meurtre est possible apparaît dans quatorze articles distincts, dont la publication s'étend de 1823 à 1854 :

- 1823 : « On the Knocking at the Gate in Macbeth » (III 150-154)
- 1827 : « On Murder, Considered as One of the Fine Arts » (VI 110-133)
- « Review of *Blackwood's Magazine* for September 1827 » (V 55-56)
- 1828 : « [To the Editor of Blackwood's magazine] » (VI 294-301)
- 1831 : « Dr Parr and His Contemporaries n°III » (VIII 45, 59)
- 1833 : « The Caesars n°III » (IX 46)
- 1839 : « Second Paper on Murder, Considered as One of the Fine Arts » (XI 397-408)
- 1840 : « Style n°III » (XII 59)
- 1843 : « Ceylon » (XIV 165)
- 1844 : « Fragments » [notes manuscrites] (XV 456-7)
- 1847 : « Secret Societies [I] » (XVI 156)
- 1848 : « Final Memorials of Charles Lamb » (XVI 388-90)
- 1854 : « Autobiographic Sketches Volume II » (XIX 261-63)
- « Postscript to Murder, Considered as One of the Fine Arts » (XX 36-74)

Annexe 4. « L'aristocratie naturelle » de Burke

« A true natural aristocracy is not a separate interest in the state, or separable from it. It is an essential integrant part of any large body rightly constituted. It is formed out of a class of legitimate presumptions, which, taken as generalities, must be admitted for actual truths. To be bred in a place of estimation; to see nothing low and sordid from one's infancy; to be taught to respect one's self; to be habituated to the censorial inspection of the public eye; to look early to public opinion; to stand upon such elevated ground as to be enabled to take a large view of the widespread and infinitely diversified combinations of men and affairs in a large society; to have leisure to read, to reflect, to converse; to be enabled to draw and court the attention of the wise and learned, wherever they are to be found; to be habituated in armies to command and to obey; to be taught to despise danger in the pursuit of honour and duty; to be formed to the greatest degree of vigilance, foresight, and circumspection, in a state of things in which no fault is committed with impunity and the slightest mistakes draw on the most ruinous consequences; to be led to a guarded and regulated conduct, from a sense that you are considered as an instructor of your fellow-citizens in their highest concerns, and that you act as a reconciler between God and man; to be employed as an administrator of law and justice, and to be thereby amongst the first benefactors to mankind; to be a professor of high science, or of liberal and ingenious art; to be amongst rich traders, who from their success are presumed to have sharp and vigorous understandings, and to possess the virtues of diligence, order, constancy, and regularity, and to have cultivated an habitual regard to commutative justice: these are the circumstances of men that form what I should call a natural aristocracy, without which there is no nation » (*Letter from the New To the Old Whigs*).

Index

A

Arnold, 113, 335, 337
autodérision, 51, 52, 54, 71, 72, 77, 93, 96, 104, 127,
144, 165, 166, 234, 246, 257, 270, 283, 287, 305, 324,
325, 427

B

Blackwood, 80, 84, 85, 154, 241, 246, 254, 274, 304, 393,
399, 402, 403, 411, 433
Blake, 16, 142, 191, 203, 215, 340, 375, 376, 385
Burke, 74, 108, 163, 194, 201, 205, 208, 257, 259, 262,
263, 316, 380, 434
Byron, 6, 13, 15, 16, 79, 82, 91, 139, 141, 142, 201, 209,
306, 308, 321, 340, 344, 350, 355, 357, 406, 412, 423,
425
Don Juan, 13, 141, 306, 321, 349, 355, 374, 425

C

Carlyle, 36, 86, 103, 216, 350, 358, 380, 387, 402, 409
Coleridge, 9, 10, 18, 23, 35, 39, 40, 41, 47, 53, 59, 60, 76,
78, 87, 89, 93, 120, 122, 136, 139, 149, 151, 152, 153,
154, 155, 156, 158, 166, 169, 171, 176, 177, 182, 186,
189, 192, 201, 206, 210, 213, 215, 222, 224, 229, 237,
239, 242, 256, 268, 275, 282, 286, 288, 290, 294, 298,
300, 301, 302, 308, 311, 321, 329, 330, 333, 346, 357,
368, 374, 376, 378, 380, 383, 384, 386, 387, 391, 395,
400, 403, 406, 409, 412, 413, 415, 416, 423, 424, 432
Christabel, 136, 213
The Rime of the Ancient Mariner, 40, 107, 136, 152,
206, 330, 333, 339, 350
comic relief, 64, 78

D

De Quincey
[Agriculture and War], 158
[Fragments on Christianity], 34
[King James I of Scotland], 80, 97, 427
[Letters on Literature], 84, 299
[Lord Byron], 139, 355

[On Coleridge, Southey, and 'The Devil's Walk'], 102
[The Repeal Agitation], 14, 90

[The Sublimest Rat Upon Record], 89

[The Westmorland Laker], 17, 84, 428

A Tory's Account of Toryism, Whiggism, and
Radicalism, 30, 291

Anatomy of Drunkenness, 321

Anecdotalage, 76, 108, 427

Anecdotes – Juvenal, 96, 118

Appendix, 55, 97, 169, 171, 196, 223, 275, 292, 374,
432

AS, 29, 47, 50, 52, 55, 56, 58, 87, 112, 115, 128, 129,
134, 144, 154, 156, 157, 162, 168, 174, 175, 184,
193, 200, 215, 217, 240, 243, 269, 286, 307, 339,
342, 392

Autobiographic Sketches, 105, 115, 135, 136, 173,
307, 312, 405, 433

Barbara Lewthwaite, 323

Brief Appraisal of Greek Literature, 75, 77, 428

Canton Expedition and Convention, 94, 144

Ceylon, 323, 433

China, 39, 189, 394

Cicero, 50, 91, 92

Coleridge and Opium-Eating, 59, 60, 78, 87, 89, 122,
154, 169, 298, 316, 329

Confessions of an English Opium-Eater, 4, 5, 7, 11, 16,
17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 28, 33, 34, 37, 39, 40,
42, 48, 51, 52, 53, 54, 58, 60, 61, 62, 66, 67, 71,
72, 74, 75, 78, 82, 89, 93, 94, 101, 103, 110, 119,
122, 125, 133, 135, 136, 139, 143, 144, 145, 146,
147, 149, 152, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 165,
166, 167, 168, 170, 173, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 183, 188, 190, 200, 203, 204, 211, 214, 217,
218, 222, 223, 224, 226, 230, 232, 234, 235, 249,
266, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280,
281, 285, 286, 287, 292, 299, 300, 301, 303, 305,
306, 307, 308, 309, 312, 313, 320, 323, 324, 326,
327, 333, 337, 339, 340, 342, 343, 358, 359, 363,
365, 367, 370, 377, 379, 381, 382, 383, 385, 388,
389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 399,
400, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411,
412, 413, 414, 415, 416, 432

C1, 5, 11, 29, 33, 37, 38, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 53,
 55, 57, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 71, 72, 74, 77, 80,
 82, 83, 89, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 111,
 112, 113, 114, 117, 122, 124, 125, 126, 139,
 145, 146, 147, 150, 154, 159, 162, 164, 166,
 167, 168, 169, 171, 174, 175, 176, 177, 179,
 184, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 199, 200,
 203, 204, 207, 208, 209, 210, 221, 222, 223,
 224, 225, 226, 227, 230, 235, 274, 277, 280,
 282, 285, 286, 287, 292, 295, 296, 300, 303,
 304, 305, 310, 314, 315, 331, 358
 C2, 5, 11, 25, 33, 34, 38, 40, 41, 43, 46, 47, 49, 50,
 51, 53, 57, 61, 62, 63, 65, 72, 73, 74, 75, 77, 83,
 86, 89, 91, 94, 96, 102, 104, 106, 107, 111,
 114, 117, 119, 124, 125, 133, 139, 145, 146,
 147, 150, 154, 155, 159, 163, 164, 165, 166,
 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178,
 179, 181, 184, 185, 186, 189, 190, 194, 195,
 196, 199, 200, 203, 204, 207, 208, 209, 211,
 212, 213, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 230,
 235, 237, 277, 280, 282, 285, 286, 287, 289,
 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 303, 304,
 305, 308, 309, 310, 314, 315, 316, 331, 354,
 358, 363
 Constituents of Happiness, 18, 81
 Conversation, 87
 Conversation and Samuel Taylor Coleridge, 76,
 275
 Cornillon's Dictionnaire, 427
 Dialogues of Three Templars on Political Economy,
 49, 84, 94, 331
 Diary, 43, 44, 69, 108, 143, 144, 145, 206, 216, 227,
 268, 275, 291, 303, 329, 368, 379, 432
 Doctor Franklin, 80, 94, 428
 Dr Parr and His Contemporaries, 433
 Editorial Matters, 72, 75, 82
 Elements of Rhetoric, 49, 224, 281
 English Mail-Coach, 28, 53, 95, 105, 123, 186, 220,
 270, 275, 279, 280, 281, 285, 306, 341, 344, 363,
 390, 392, 393, 396, 399, 402, 405, 408, 416, 418,
 432
 EMC, 28, 29, 50, 67, 73, 87, 89, 115, 117, 125,
 132, 172, 182, 186, 203, 220, 230, 275, 279,
 341, 432
 Evil – Mythus, 351
 Explanatory Notices [to Miscellanies, Chiefly
 Narrative], 221, 226, 227, 281
 Extract from a letter written by Mr De Quincey to the
 American Editor of his works, 109
 Final Memorials of Charles Lamb, 4, 34, 56, 94, 99,
 137, 275, 306, 432, 433
 Gallery of the German Prose Classics. Kant, 242, 245,
 246
 Gallery of the German Prose Classics. Lessing, 81,
 261, 289
 Gilfillan, 94, 113, 133, 138, 194, 215, 292, 305
 Gillies's German Stories, 330
 Glance at the works of Mackintosh, 7
 Goethe, 243, 244, 352, 355, 358, 360, 428
 Hints for the Hustings, 83, 89
 Immanuel Kant and John Gottfried Herder, 240
 Jean Paul Frederick Richter, 13, 14, 81, 83, 115, 116,
 117, 118, 119, 149, 158, 201, 228, 229, 298, 328,
 342
 Joan of Arc, 121
 Kant in His Miscellaneous Essays, 144
Klosterheim, 18, 73, 146, 303, 333, 353, 361, 410, 416
 Last Days of Immanuel Kant, 244, 245, 246
 Letter from the English Opium Eater, 275, 432
 Letter To Mr Tait Concerning the Poetry of
 Wordsworth, 136
 Letters « Literature and Authorship », 137, 152, 224,
 324
 Letters « On Languages », 35, 211
 Letters to a Young Man Whose Education Has Been
 Neglected, 246
 Life and Adventures of Oliver Goldsmith, 31, 32, 33,
 79, 102
 Logic of Political Economy, 125, 250, 330, 365, 409
 Lord Castlereagh and Westmorland, 428
 LR (Lake Reminiscences), 53, 113, 132, 133, 149, 156,
 184, 210, 275, 276, 279, 295, 308, 311, 316, 329,
 330
 Milton, 15

Milton vs. Southey and Landor, 52, 59, 91
 Modern Greece, 84, 87, 188, 190
 Mr Orator Ego, 427
 Mrs Hannah More, 23, 45, 81, 87, 133, 139, 140, 144, 172, 275, 287, 432
 My Mother, 275, 432
 Notes on 'Gallery of Literary Portraits', 82
 Notes on French Drama, 322
 Notes On Walter Savage Landor, 88, 329
 Observations on *The Revolt of Islam*, 138
 On Murder
 « Postscript », 58, 108, 135, 195, 239, 242, 247, 251, 252, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 372, 427
 OM, 34, 96, 114, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 256, 257, 258, 259, 264, 266, 319, 328
 On the Approaching Revolution in Great Britain, 22, 173, 296
 On the Knocking at the Gate in *Macbeth*, 216, 227, 237, 252, 257, 258, 268, 269, 306, 433
 On the Supposed Scriptural Expression for Eternity, 75
 On Wordsworth's Poetry, 135, 151, 152, 154, 156, 172, 338, 355
 Orthographic Mutineers, 83, 427
 Pagan Oracles, 92, 137, 196, 197, 198, 199, 200, 201
 Philosophy of Herodotus, 36
 Political Economy. The *Standard* and the *Edinburgh Saturday Post*, 20, 105
 Preface to Sketches, Critical and Biographic, 145, 154, 343
 Prefaces from *Selections Grave and Gay*, 17, 52
 Prefatory Memoranda to Critical Suggestions on Style and Rhetoric, with German Tales, and Other Narrative Papers, 93, 195, 246
 Protestantism, 4, 52
 Published addenda from the Westmorland Gazette, 30
 Recollections of Charles Lamb, 107, 124, 166, 286, 291, 337, 343, 435
 Review of *Blackwood's Magazine* for September 1827, 85, 433
 Revolt of the Tartars, 18, 226, 332, 384, 401
 Ricardo Made Easy, 108, 330
 Samuel Taylor Coleridge, 41, 139, 153, 342, 343
 Schlosser's Literary History, 90
 Secret Societies, 83, 93, 102, 116, 433
 Sir William Hamilton, Bart, 28, 35, 121, 230, 231, 321, 427
 Sir William Hamilton, with a Glance at his Logical Reforms, 109, 121, 231, 336
 Sketch from Childhood, 126, 127, 217, 275, 284
 SFC, 11, 54, 82, 91, 97, 101, 115, 118, 123, 127, 128, 178, 205, 207, 210, 216, 217, 222, 229, 243, 244, 283, 284, 289, 304, 307, 315, 319, 325, 428
 Sketch of Professor Wilson, 79, 87, 286, 297
 Sketches of Life and Manners, 53, 136, 188, 275, 303
 SLM, 14, 33, 98, 113, 114, 120, 124, 134, 144, 148, 164, 188, 226, 286, 287, 290, 314, 321, 337, 340, 342, 351
 Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum, 93, 105, 275, 308, 316, 427, 432
 Style, 14, 30, 32, 44, 73, 99, 114, 140, 141, 316, 433
 Supplementary Note on the Essenes, 319
 Suspiria de Profundis, 17, 53, 63, 79, 81, 119, 122, 123, 128, 136, 148, 155, 170, 173, 204, 210, 211, 218, 220, 224, 228, 231, 257, 270, 275, 279, 280, 281, 284, 293, 299, 304, 317, 359, 360
 SUSP, 28, 46, 56, 58, 59, 66, 76, 77, 81, 82, 89, 90, 93, 95, 97, 104, 114, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 128, 130, 141, 142, 148, 155, 158, 168, 180, 189, 191, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 214, 217, 218, 219, 221, 224, 225, 228, 263, 277, 280, 284, 289, 292, 300, 308, 314, 317, 318, 322, 330, 341, 351
 System of the Heavens as Revealed by Lord Rosse's Telescope, 101, 188, 208, 210, 224, 227, 392, 428
 Table-Talk, 39, 56, 116
 Testimonial of J.F. Ferrier, 299
 The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage, 31, 99, 199
 The Avenger, 146, 361
 The Caesars, 29, 325, 433

The Duke of Wellington and Mr Peel, 91

the French Revolution, 92

The Household Wreck, 142, 143, 361

The Nautico-Military Nun of Spain, 18, 83, 96, 120,
361, 364, 427

Postscript [To 'The Nautico-Military Nun of
Spain'], 306, 311

The Sphinx's Riddle, 208, 310

The Street Companion, 98, 124, 427

The Works of Alexander Pope, Esquire, 141, 353

Theory of Greek Tragedy, 71, 113

To the Editor of Blackwood's magazine, 433

To the Lakers, 81, 196, 428

Two Words on John Ramsay M'Culloch, 97, 427

Vision of Sudden Death, 203, 275, 281, 432

Walladmor, 18, 64, 82, 83, 108, 124, 158, 187, 209,
355, 356, 362, 401, 416

West India Petition, 95

Westmorland Gazette, 30, 75, 83, 85, 249, 381, 383,
427

Dickens, 81, 337, 367, 380, 385, 387, 404, 417

F

Freud, 8, 9, 10, 58, 59, 61, 66, 70, 157, 209, 320, 345,
384, 393, 420

G

Goethe, 83, 233, 243, 290, 300, 301, 349, 351, 352, 353,
355

Goldsmith, 32, 102, 116

gothique, 18, 142, 146, 166, 188, 206, 227, 233, 234,
239, 248, 264, 303, 314, 332, 333, 336, 337, 345, 349,
355, 421

H

Hardy, 141, 142, 425

Hazlitt, 16, 36, 45, 137, 138, 209, 340, 380, 387, 391,
396, 406, 410

Homère, 94, 158, 306

Horace, 78, 79, 90, 94, 96, 108, 223

J

Jean Paul Frederick Richter, 81, 116, 118, 154, 158, 210,
224, 228, 229, 230, 241, 342, 351, 352

Johnson, 16, 45, 92, 93, 246, 276, 286, 292, 385

Juvénal, 79, 90, 96, 116, 118

K

Kafka, 12, 177, 359

Kant, 139, 140, 144, 158, 174, 191, 239, 240, 241, 242,
244, 245, 246, 247, 248, 249, 258, 259, 260, 261, 315,
325, 331, 376, 388, 397, 399, 400, 401, 403, 410, 411,
414, 416, 420

Keats, 13, 94, 138, 192, 225, 340, 344, 350, 367, 375,
385, 400, 407, 409

Kierkegaard, 5

L

Lamb, 4, 13, 22, 34, 52, 56, 94, 99, 107, 132, 137, 141,
145, 181, 187, 189, 198, 286, 291, 340, 364, 376, 381,
391, 396, 404, 424, 425

Lessing, 81, 260, 261, 262, 289

Lloyd, Henry, 132, 137, 340

M

Machiavel, 7

Milton, 52, 55, 59, 91, 93, 94, 112, 117, 150, 173, 177,
178, 179, 193, 208, 209, 216, 235, 239, 246, 256, 305,
320, 325, 326, 363, 386, 414, 425

O

opium, 11, 22, 39, 40, 41, 44, 50, 51, 53, 55, 57, 60, 62,
66, 67, 68, 82, 95, 100, 103, 104, 105, 111, 112, 117,
119, 120, 122, 124, 138, 139, 147, 150, 151, 159, 160,
161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173,
174, 176, 178, 179, 180, 183, 184, 186, 189, 191, 200,
201, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 217,
218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 230, 234,
245, 257, 278, 280, 281, 282, 287, 293, 296, 301, 303,
304, 309, 316, 317, 335, 363, 367, 376, 378, 386, 388,
389, 390, 392, 394, 397, 409, 411, 412

Ovide, 79, 235

P

parodie, 24, 39, 40, 41, 67, 82, 141, 144, 146, 149, 150,
157, 159, 166, 180, 209, 233, 234, 235, 237, 238, 239,
240, 241, 242, 243, 244, 247, 249, 251, 254, 256, 258,
259, 260, 262, 270, 272, 285, 306, 347, 421, 427
pathos, 32, 51, 71, 103, 104, 114, 115, 116, 117, 118,
120, 121, 122, 123, 128, 129, 181, 191, 206, 216, 230,
231, 234, 245, 246, 268, 304, 309, 323, 352, 355, 405
Piranèse, 166, 204, 222, 229, 317, 340, 357, 397, 400,
405, 411, 412, 418
Poe, 85, 142, 367, 376, 386, 410, 415, 416, 425
Pope, 39, 117, 141, 150, 216, 245, 353
private joke, 12, 72, 78, 237, 242

R

rêve, 31, 36, 66, 153, 164, 165, 169, 201, 202, 205, 207,
210, 213, 226, 231, 270, 272, 281, 294, 297, 304, 317,
318, 329, 367, 370, 405, 411
Ricardo, 139, 250, 314, 318, 330, 331, 332, 338, 403
Rimbaud, 54, 222, 378, 388, 400

S

Saint Augustin, 5, 52, 281, 300
sarcasme, 14, 44, 59, 60, 79, 80, 84, 87, 102, 106, 107,
243, 292, 297
satire, 6, 15, 39, 54, 70, 79, 80, 81, 83, 85, 88, 90, 91, 92,
94, 95, 96, 97, 100, 102, 115, 117, 142, 249, 253, 320,
325, 387, 421, 427, 428
Schiller, 146, 261, 262, 406
Schlegel, 5, 25, 36, 335, 346, 347, 348, 349, 350, 351,
352, 357, 358, 359, 362, 375, 403, 422
Scott, 64, 83, 340, 355, 356, 357, 362, 387, 395, 399,
401, 416
Shakespeare, 15, 42, 116, 138, 150, 197, 199, 234, 256,
257, 328, 348, 349, 350, 360, 399
Shelley, 17, 99, 138, 142, 192, 209, 215, 225, 339, 340,
344, 367, 395, 407, 409, 410
Socrate, 6, 43, 48, 49, 256, 269, 328, 422

Southey, 17, 52, 53, 59, 91, 102, 132, 137, 139, 142, 156,
162, 205, 294, 302, 308, 311, 330, 340, 342, 343, 395,
409

Spinoza, 98, 160, 314

Sterne, 14, 116, 347, 349, 350, 353

sublime, 116, 118, 127, 148, 163, 164, 165, 168, 180,
193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204,
205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216,
219, 222, 225, 229, 232, 233, 240, 247, 253, 256, 257,
258, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 270, 306,
308, 313, 316, 317, 331, 345, 359, 363, 374, 400, 401
Swift, 6, 11, 64, 79, 81, 94, 95, 148, 255

T

Tennyson, 141, 142, 416, 425
The Spectator, 31, 90, 419

W

Wilson, 18, 79, 83, 84, 85, 87, 137, 149, 196, 197, 198,
236, 286, 297, 340
Christopher North, 78, 83, 85, 325
Woodhouse, 33, 327
Wordsworth, 14, 16, 18, 23, 24, 34, 37, 40, 45, 53, 55,
67, 75, 79, 80, 91, 100, 101, 113, 115, 116, 120, 126,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 191,
192, 193, 194, 195, 196, 199, 201, 206, 207, 209, 210,
214, 215, 216, 217, 218, 221, 224, 226, 230, 233, 235,
239, 248, 250, 256, 259, 260, 263, 268, 270, 272, 276,
284, 285, 288, 290, 300, 302, 306, 308, 310, 311, 313,
314, 316, 328, 329, 330, 332, 334, 337, 344, 347, 355,
368, 370, 374, 375, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 389,
395, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408,
410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 423,
424, 425, 431
Convention de Cintra, 101, 149
Guide Through the Lakes, 169, 195
Hart-Leap Well, 172

Lyrical Ballads, 23, 40, 113, 114, 115, 132, 133, 136,
151, 193, 233, 302, 313, 319, 322, 323, 331, 333,
338, 339, 354, 368, 375, 413
Resolution and Independence, 34, 147, 156, 161, 321,
410
The Excursion, 113, 135, 157, 162, 169, 191, 196, 204,
269, 308, 338

The Power of Music, 163, 164, 165, 407
The Prelude, 113, 126, 134, 135, 159, 160, 161, 162,
167, 168, 170, 173, 174, 176, 177, 181, 184, 185,
191, 207, 209, 214, 215, 216, 221, 230, 263, 300,
301, 303, 333, 417
The Recluse, 134, 160
The Ruined Cottage, 151, 227, 355